


AAB

GAZETTE MUSICALE

De Paris.

1re ANNÉE, 1834.

Les Bureaux d'Abonnement

sont rue Richelieu, 97.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier. 30.

1ER PROSPECTUS-SPECIMEN.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 1.

CONDIT. DE L'ABONNEM.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On payera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départ., et 5 fr. pour l'étranger.

LA Gazette Musicale de Paris paraît le Dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

PARIS, DIMANCHE 5 JANVIER 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent, doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

LA RÉDACTION, AU PUBLIC.

NOUS POURRIONS LAISSER A NOTRE JOURNAL le soin de justifier lui-même son apparition, et cette méthode serait préférable encore à celle de ces auteurs qui, avec un étalage de douleur hypocrite, commencent par gémir sur le déplorable et complet anéantissement de l'art, puis savent ensuite exalter leur ouvrage avec une orgueilleusé modestie, et le présenter au public comme un Messie attendu depuis longues années; cependant nous croyons devoir expliquer en peu de mots quelle sera notre tendance dans la partie critique du journal où nous nous proposons un but particulier.

C'est maintenant une vérité bien reconnue que le sentiment le plus heureux du vrai et du beau, et l'enthousiasme le plus pur pour l'art véritable ont été corrompus en France, pendant les dix dernières années, par la frivolité et la médiocrité *de plusieurs musiciens en vogue*, au point que, aujourd'hui, le goût dominant est un sujet de dérision pour toutes les personnes raisonnables. Combattre ce mauvais goût en lui opposant une critique raisonnée, solide, exempte de tout esprit de parti, et toujours mesurée, sur les ouvrages importans qui apparaîtront dans le domaine de l'art, en y joignant une appréciation claire et consciencieuse des ouvrages classiques des siècles plus ou moins éloignés de nous, voilà quel est notre but. Animés par le vif sentiment de l'importance de notre entreprise, nous sentons s'élever notre courage avec d'autant plus de raison, que l'élite des artistes, les maîtres et les amis de l'art véritable se sont empressés de se joindre à nous pour partager nos travaux et nos efforts.

LE DINER DE BEETHOVEN,

CONTE FANTASTIQUE,

PAR JULES JANIN.

En 1819, j'étais à Vienne. Vienne, quoi qu'on dise, est une ville allemande et française, plus française même qu'allemande; ville tout artiste, et qui donne aux beaux arts et aux plaisirs tout le temps que Paris donne à la politique; Vienne, vous le savez, est la ville musicale par excellence. On y sent la musique. L'air est chargé d'accords. Tous les grands musiciens, tous les grands chanteurs ont passé par Vienne. De là une espèce de bien-être qu'on éprouve sans savoir pourquoi. Mais le jour dont je vous parle, il faisait un grand silence dans la ville de M. de Metternich. Ce jour-là j'errais dans les rues au hasard, attendant l'heure de partir; je devais quitter la ville le même soir.

A l'instant de mon plus grand désœuvrement, je vis passer un homme dans la rue; un de ces hommes qu'on voit tout de suite, même dans la foule. La foule elle-même les voit et les remarque; par je ne sais quel admirable instinct, elle se range contre la muraille pour les laisser passer, elle les salue du regard et de l'âme, elle les respecte sans savoir leurs noms, elle les reconnaît tout d'abord sans les avoir jamais vus.

Toutefois, en le voyant, il était difficile de ne pas deviner que c'était un homme au-dessus des autres. Je le vois encore: il avait une grosse tête toute touffue; de longs cheveux, moitié gris, moitié noirs, chargeaient sa tête et tombaient par flocons de côté et d'autre; sa tête en était toute couverte; on eût dit, à les voir hérissés, pêle-mêle, en désordre, la crinière d'un lion; et, sous cette crinière, brillait un petit œil fauve, dont le re-

gard se mariait merveilleusement avec un sourire sardonique et singulièrement spirituel. Cet homme marchait à pas inégaux, tantôt vite, tantôt lentement; il regardait et souriait de côté et d'autre; mais son regard était distrait, mais son sourire était amer, mais on voyait que c'était déjà un homme hors du monde réel, si tant est qu'il y eût jamais été. A la vue de cet homme je me sentis tout de suite intéressé et presque ému. Malgré moi je voulus savoir qui il était, et je le suivis. Après bien des allées et bien des venues, bien des tours et des détours, il entra chez le marchand de musique de la rue Kohlmarkt; le marchand le reçut avec beaucoup de politesse; il lui offrit un siége d'un air très empressé : mais l'inconnu resta debout. Je ne pouvais pas l'entendre, mais je le voyais à travers les glaces transparentes du magasin. Sa manière de converser était étrange; il parlait, son interlocuteur écrivait, je jugeai que mon inconnu était sourd. Tout-à-coup il prit un air plus préoccupé que d'habitude, et, se tournant vers la porte du magasin, il frappa avec ses doigts en cadence sur la glace où mes regards étaient fixés. Me vit-il? ne me vit-il pas? je l'ignore : le fait est qu'il étendit sur moi sa grosse main, et que je me sentis comme écrasé sous les doigts puissans de cet homme. Comme il n'avait pas pris garde à moi, je ne pris pas garde à lui. Il se mit à battre je ne sais quelle symphonie sur le carreau de la porte: c'était lent, c'était rapide; tantôt il s'arrêtait pour chercher une idée, et alors ses doigts s'arrêtaient; tantôt l'idée lui venait rapide, abondante, et alors ses doigts voltigeaient çà et là sur la vitre résonnante, comme ils auraient fait sur le clavier d'un piano. Evidemment cet homme composait quelque chose de grand et de beau. Alors, en composant, son regard s'animait, ses cheveux se dressaient sur son front, son sourire redevenait mélancolique, sa figure était satisfaite : ce pauvre grand homme était heureux!

Il resta bien ainsi un grand quart d'heure; après quoi il se retourna, et il fit un signe au maître de la maison; aussitôt une jolie petite fille, tout-à-fait Allemande, chaste regard allemand, honnête sourire allemand, fraîcheur allemande, s'approcha de l'homme et plaça devant lui une plume et du papier de musique; alors je le vis écrire couramment; sans doute il écrivit ce qu'il venait de composer sur la vitre du magasin. Il écrivit sans prendre haleine, et quand il eut fini il tendit au marchand un papier sans le lire; le marchand lui donna une pièce d'or en retour.

Voilà mon homme qui sort du magasin: à peine sorti il reprit son air fauve et moqueur; cependant son pas était plus léger. Ce matin-là, comme j'étais en train de devinations, je devinai que notre homme allait à la taverne, comme j'avais deviné tout à l'heure que c'était un musicien. Il y a des gens qui trouveront que la taverne était la conséquence de la musique : mais aussi il y a des gens qui ne sont jamais contens.

Donc il alla d'un pas joyeux à cette hôtellerie enfumée qui a pour enseigne *le Chat qui file* : on dit que le chat a été dessiné par Hoffmann, sur la propre figure du chat Murr auquel Hoffmann a donné, ainsi qu'à l'auberge, une si grande célébrité.

Ce jour-là, jour de vendredi, l'auberge était déserte; la grande salle même était silencieuse; les fourneaux étaient éteints, et la maîtresse du logis, en bonne ménagère allemande, était occupée à faire reluire sa vaisselle de cuivre, à donner à ses plats d'étain tout l'éclat et le poli qu'on donnerait à des plats d'argent. Vous pensez bien que le moment était mal choisi pour venir demander à la bonne dame une de ces excellentes fabrications culinaires qui en ont fait la reine de tous les mangeurs et de tous les ivrognes de son temps. Cependant, comme notre homme était en fonds, il s'avança hardiment, et il demanda, sans trop de cérémonie, un morceau de veau tout chaud : « Ein kalbernes. »

— Je n'ai pas de veau tout chaud, dit l'hôtesse du *Chat qui file*. Et en même temps elle frottait toujours ses plats d'étain.

— En ce cas, dit l'inconnu, donnez-moi un morceau de veau tout froid.

— Je n'ai pas de morceau de veau tout froid, dit l'hôtesse du *Chat qui file*.

— Au diable! s'écria l'homme. Et il se retira triste et désappointé. Son désappointement me fit peine, et je le vis s'éloigner avec un profond sentiment de chagrin. Quand je l'eus perdu de vue, j'entrai dans l'auberge. Je tirai humblement mon chapeau, et, parlant avec le plus profond respect :

— Madame, dis-je à l'hôtesse, pourriez-vous me dire comment s'appelle cet homme; qui il est, et où il demeure, s'il vous plaît?

La dame m'entendant parler d'un ton si poli, quitta un instant son pot d'étain, et me gratifiant du sourire le plus aimable qu'elle put trouver :

— Monsieur, me dit-elle, vous êtes bien honnête! cet homme, c'est une espèce de musicien, mangeur et ivrogne, un ami d'Hoffmann, un autre ivrogne qui est mort. Je connais beaucoup sa domestique qui s'appelle Marthe; elle demeure là bas, à cette petite maison, à gauche, à côté du marchand de laine: je crois qu'il s'appelle Beethoven.

A ce grand nom, je sentis mon cœur se briser dans

ma poitrine. C'était là Beethoven! L'hôtesse du *Chat qui file* me voyant pâlir, s'imagina que je me trouvais mal.

Elle se leva sur-le-champ, elle remit brusquement sur la table le pot d'étain qu'elle tenait à la main, elle vint à moi plus empressée et plus inquiète que si j'avais été Beethoven.

— Mon Dieu, monsieur, qu'avez-vous? me dit-elle, et comment peut-on vous secourir, monsieur?

Cependant je m'étais remis quelque peu:

— Madame, lui dis-je, au nom de l'hospitalité allemande, je vous demande un grand service, s'il vous plaît!

Puis, comme elle me regardait avec des yeux étonnés:

— Madame, lui dis-je, oui, madame, si vous êtes bonne et charitable, vous mettrez sur-le-champ un morceau de veau à la broche, tout de suite, madame; je ne sors pas d'ici avant d'avoir mon rôti entre les mains.

— Chut! monsieur, me dit l'hôtesse en me montrant du doigt le four qui était allumé, votre affaire est là, vous l'aurez dans un instant. En même temps elle appelait sa domestique, qui donnait à manger aux canards de la basse-cour.

La domestique arriva et ouvrit le four: une délicieuse odeur de viande rôtie s'exhala dans la vaste cuisine. Comme son odorat eût été agréablement réjoui, à lui le pauvre sourd! Cependant l'hôtesse préparait elle-même mon rôti de veau sur un grand plat.

— Et pourquoi, lui dis-je, n'avez-vou pas voulu tout à l'heure donner à ce pauvre diable de Beethoven le morceau de veau qu'il vous demandait?

— Monsieur, dit l'hôtesse, cet homme est un dissipateur qui mange tout, un gourmand qui veut de la viande tous les jours: à peine a-t-il de l'argent qu'il me l'apporte; j'en reçois le moins que je puis, par pitié pour lui, ce pauvre homme, et d'ailleurs je l'ai bien promis à la gouvernante, monsieur.

Pauvre Beethoven! Pauvre grand homme! Malheureux noble artiste! Ambitieux! qui veut manger du rôti chaud ou froid tous les jours!

— Madame, repris-je, quel est le vin de Beethoven?

— Dam, monsieur, dit l'hôtesse, je n'en sais rien; ces gens-là boivent de tous les vins; et pourvu que ce soit du vin, peu leur importe ce qu'ils boivent. Je crois cependant que s'il avait une bouteille de mon vieux vin du Rhin, il ne ferait pas le difficile, voyez-vous!

— Donnez-moi deux bouteilles de vin du Rhin, et de votre meilleur, dis-je à l'hôtesse; ce ne serait pas trop bon pour ce que j'en veux faire, quand ce serait du vin de M. de Metternich.

A ce nom redouté, l'hôtesse, comme si elle ne m'avait pas entendu, ouvrit, à côté de la porte d'entrée, un certain caveau dans lequel elle descendit: l'instant d'après elle revint avec deux vieilles bouteilles toutes poudreuses, toutes noires, toutes habillées d'un habit de soie filée par quelque vieille araignée séculaire. Bon, me dis-je, voilà de quoi réjouir Beethoven!

— Monsieur veut-il qu'on lui porte tout cela? me dit l'hôtesse.

Je la payai sans lui répondre. Je mis mes deux bouteilles dans mes poches de côté; je pris le plat de rôti entre mes deux mains, et je sortis dans la rue aussi fier que si j'avais reçu le grand cordon de l'ordre de Prusse.

Et en chemin je me disais: Non, je ne cèderai pas à un autre l'honneur de servir Beethoven! Non, je ne rougirai pas d'une action qui m'honore! Non, je ne renoncerai pas à l'honneur de charger sa table, et d'aller lui dire, une serviette sur le bras: — Monseigneur le roi de l'harmonie, votre Majesté est servie!

D'ordinaire j'ai peu la mémoire des lieux; je suis un homme distrait, et mon imagination vagabonde sait aussi peu reconnaître le logis des autres que son propre logis; mais cette fois le nom de Beethoven m'avait tellement frappé, qu'il s'était inscrit sur la porte de sa maison en caractères de feu, et c'était, si vous vous en souvenez, cette petite maison là-bas, à porte carrée, à fenêtres étroites, cachée, même en plein jour; solitaire au milieu des autres; honnête et pauvre maison, d'un aspect à la fois décent et misérable, ce qui est aussi rare pour une maison que pour une femme, par exemple; je fus bientôt arrivé à la maison de Beethoven.

(*La continuation au prochain numéro.*)

FANTAISIE ET VARIATIONS POUR LE PIANO,

AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORCHESTRE, SUR LA MARCHE D'OTELLO, DE ROSSINI, PAR H. HERZ.

Paris, chez Aulagnier. Op. 67. Prix: 18 fr.

Si M. Herz n'avait écrit un divertissement, un concerto et quelques études, nous devrions avant tout lui refuser le titre de compositeur, d'artiste, dans la noble acception de ce mot, puisque ses autres ouvrages rentrent tous plus ou moins dans un genre de variations qui excluent toute création artistique si elles ne la rendent même impossible. En effet des variations n'appartiennent à l'art que si elles sont l'expression aussi multipliée que possible d'une idée importante dont elles reproduisent le sens sous toutes ses faces, avec sentiment

et profondeur; lorsqu'en elles domine l'idée fondamentale de l'artiste créateur, et que cette idée se développe avec richesse et variété sous des formes toujours neuves et toujours belles. Mais, si au contraire on peut se méprendre sur leur nature, au point de noyer et étouffer le sens et le caractère du thème dans un déluge de casse-cous et de figures baroques sans mélodie ni harmonie, de telle sorte qu'il ne reste plus aucune trace de sa forme primitive, alors elles deviennent indignes de ce beau nom.

Dans laquelle de ces deux classes de variations doit-on ranger celle dont nous nous occupons aujourd'hui? C'est ce que nous allons tâcher de déterminer dans un examen raisonné.

Le premier morceau commence par un tutti de dix-neuf mesures, qui ne sont guère qu'une réminiscence tout au plus pardonnable; au reste leur tournure insignifiante n'a aucun rapport avec le thème, et elles pourraient aussi bien convenir à tout autre motif, sans excepter les six dernières mesures, qui ont elles-mêmes une certaine couleur d'antiquité.

Nous ne pouvons nous empêcher de remarquer en passant que toute l'importance de l'orchestre se borne, dans cet ouvrage, à ce petit nombre de mesures et à quelques fragmens très courts de tutti, dont deux ont du moins le mérite de rappeler quelques mesures du thème sans le secours d'un fatras vide de sens. Que l'on compare cette manière d'orchestrer avec celle de notre immortel Mozart, pour ne pas nommer Weber ou Beethoven, et on pourra croire que M. Herz a précédé de cent ans au moins ce grand compositeur. Les vingt premières mesures du solo qui suit ne manquent pas d'un certain charme dans le chant; seulement, jamais on n'y trouve la moindre trace du motif, et l'idée principale du thème qui arrive ensuite après une transition bizarre, sans être neuve, et consistant en un dialogue entre la basse et le dessus, est accompagnée d'une manière si vide de sens et si opposée au caractère du morceau, qu'ici encore tout le charme est détruit.

La cadence qui termine cette soi-disant fantaisie, ne peut, avec le développement qu'on lui a donné ici, être, comme elle le devrait, un aperçu rapide, un résumé concis de tout ce qui a précédé. Cette cadence est fade et tourmentée dans un cadre commun.

Le thème, écrit avec soin, est bien arrangé pour le piano. C'est la belle marche du sublime opéra d'Otello de Rossini.

La première variation appartient à ce genre, où il ne reste plus rien du caractère du thème, et l'on n'aperçoit plus, de la construction mélodique et harmonique, que quelques fragmens épars, qui rappellent les tristes débris d'une magnifique cloche en cristal qu'on aurait brisée en mille morceaux. Néanmoins, ce qui suit le dernier point de repos, ne manque pas d'un certain mérite d'invention.

La seconde variation présente une file non interrompue de triolets, dont les notes de passage et non de passage pourraient ne pas procurer un plaisir bien vif à des oreilles délicates, de même que les suites d'octaves qui terminent la variation auraient paru pour le moins un crime capital à nos ancêtres, dominés comme ils l'étaient par le sentiment de la pureté harmonique.

Troisième variation. *Andantino con molto espressione*. Les traits principaux du thème apparaissent ici brodés d'une manière bizarre, et M. Herz fait une erreur de mots quand, dans le texte, il demande beaucoup d'expression. Il ne peut tout au plus être ici question que d'élégance.

Quant aux *deux pages et demie* de points d'orgue qui terminent *la page et demie* d'andantino ou quasi adagio, et aux longues glissades ascendantes et descendantes du finale, nous ne pouvons que nous ranger à l'opinion d'un autre critique qui, dans l'Iris, dit en parlant de M. Herz: « M. Herz (1) n'a pas de cœur, il » n'a que des doigts; aussi il occupe les doigts et non le » cœur. Qu'un homme monte un cheval bien fou» gueux, qu'il le lance au grand galop dans la carrière » en franchissant barrières et fossés, cet homme, s'il a » le bonheur de ne pas tomber, passera aux yeux de la » foule pour un bon cavalier; mais le connaisseur sait » que le premier hussard venu peut monter à cheval de » cette manière, et il sait aussi qu'il existe un art préféra» ble et plus difficile. »

EXÉCUTION MUSICALE.

Liszt, Ferd. Hiller, Chopin et Bertini.

De nos jours, la composition musicale est entrée dans une route si lumineuse, l'art des mélodies est monté d'un vol si rapide à son degré supérieur, que l'exécution musicale a dû inévitablement se hâter sur les traces de ce puissant génie dont elle est le verbe magnifique, et le poursuivre résolument dans les voies de l'idéalité; l'instrumentation s'est soumise avec promptitude à cette nécessité généreuse, et n'a pas fait attendre son essor. Déjà même il est manifeste qu'elle vise par des efforts sincères à conquérir aussi son diadème de poésie. Mais pour atteindre à ce prix éclatant, ne lui faudra-t-il pas d'abord briser le despotisme de la manière? ne devra-

(1) Herz, en allemand, veut dire *cœur*.

t-elle pas se délier de l'école avec assez de courage et de fermeté pour vaincre les préjugés de méthode, et faire le champ libre à l'individualité? Par quels moyens efficaces arrivera-t-elle à l'émancipation, cette égale et pressante ambition de tous nos arts actuels? Une question de cette importance ne se doit pas dissiper en quelques pages, et nous réserverons à un article spécial le soin de son développement. D'ailleurs, les solutions de cet ordre appartiennent à la théorie, et dans les arts la théorie n'a le pas assuré que lorsqu'elle prend des faits accomplis pour fanaux, que quand le génie a marché devant elle, et qu'avec sa force instinctive il a frayé le chemin dont elle doit formuler le tracé. Donc, avant d'éclairer les principes, le devoir de la critique est de signaler, comme une vigie, l'apparition des hommes puissans qui franchissent la barrière. Or, hâtons-nous de le constater : voici qu'il y a des hommes dans la route nouvelle : voici que les principaux rameaux de l'exécution musicale se couronnent de talens libres et créateurs, semences fécondes d'une glorieuse floraison. Parmi les pianistes eux-mêmes, cette multitude sèche et maniérée, ces ressorts manuels, qu'une rapidité mécanique défraye si souvent de toute intelligence, nous voyons se dresser des supériorités réelles, qui comprennent et font comprendre la portée de l'instrumentation. Exige-t-on des noms pour exemples : nous citerons Liszt ou Bertini.

Sans doute des maîtres bien antérieurs en titres et en dates peuvent réclamer l'avantage de fournir aux essais balbutiés des plus inhabiles amateurs, des doigtés élégans et commodes; d'autres enlèveront le mérite d'éblouir l'oreille par leurs gerbes de notes, leurs pluies de gammes pareilles à des fusées volantes. Ce sont des prix qu'on leur abandonne; eux-mêmes ont borné là leur aride glorification; en rien retrancher serait une mesquinerie; car bientôt les injures de l'esclave attaché au char triomphal deviendront un luxe de désillusionnement. Mais en attendant que ces réputations soufflées redescendent à la justice qui leur est due, ne retenons pas la louange acquise par de mieux méritans, et proclamons hautement que si le talent de l'instrumentiste diffère d'un escamotage, si son génie duit prétendre à imiter le prodige de Pygmalion, et vivifier le jeu avec toute la pensée, toute la poésie de l'âme, c'est aux Hiller, Chopin et Bertini, c'est à Liszt qu'appartient la palme glorieuse.

Peut-être s'étonnera-t-on de nous voir mêler ensemble, ainsi que les fleurons d'une même couronne, ces quatre talens dotés de caractères si variés; mais en cela nous n'agissons pas sans dessein. Ce rapprochement, lui seul, présente une espérance d'avenir, et s'offre comme une preuve encourageante que déjà l'idéalisme, dans l'exécution musicale, forme moins une exception qu'une tendance véritable, et qu'il peut se marier avec un égal bonheur aux genres les plus divers de supériorité. Ce serait une erreur grave en effet de regarder l'indépendance de l'exécution comme une victoire réservée seulement à la verve indomptable de quelques âmes exaltées. Cette poétisation ne tient pas essentiellement à la nature de l'âme chez l'artiste, mais bien à son emplacement, et à sa direction.

Bertini, par exemple, n'est pas un pianiste improvisateur qui accumule en un cadre resserré les fantaisies les plus hardies de son imagination, qui entasse pêle-mêle les plus étranges contradictions de son esprit, qui effeuille à plaisir toutes les fleurs de son inspiration, afin de les éparpiller sur les auditeurs ébahis; non : lui, en artiste puissant et austère, il écoute, et choisit une de ses pensées, la suit long-temps avec inquiétude, la développe et la complète à ses heures les mieux inspirées; puis après, il vous l'exécute comme une œuvre grave et longuement méditée. Aussi n'est-ce pas la surface de notre cœur qu'il agite seulement, ce sont ses abîmes les plus profonds qu'il va remuer. Je ne doute pas que Bertini ne soit très habile à exprimer des idées de grâce et de légèreté; cependant il me semble dominer davantage son sujet quand il s'agit de force et d'âpreté vigoureuse. Il me paraît comprendre mieux l'ode que l'élégie. Je n'en donnerai pour preuve que son morceau intitulé : *Espérances et Regrets* : c'était là tout un drame lyrique. Eh bien ! je trouve beaucoup plus d'incontestables beautés dans la seconde que dans la première partie. *Les Espérances* ont le caractère de notre société moderne; *les Regrets* sont grands comme la vieille humanité. Si c'est là un désespoir de femme, il n'en tiendrait pas un pareil dans le cœur de nos frêles jeunes filles; c'est donc, si vous le voulez, la douleur d'une vierge de l'antique Grèce, et encore plutôt de Sparte que d'Athènes, plutôt du siècle d'Homère que du siècle de Périclès.

Pour Ferdinand Hiller, c'est bien le nourrisson des harmonies allemandes; l'artiste, jaloux de son individualité, plus inquiet des applaudissemens de sa conscience que des mobiles enthousiasmes du public; pensif, profond, contemplatif, mais d'une contemplation éclairée par les reflets d'un jour méridional. Son jeu, de même que sa composition, semble le plus souvent un rêve du Nord conté par un poète dramatique avec toute la pureté de l'atticisme. Sagesse dans les proportions, plénitude, et ensemble netteté! vous reconnaissez chez Hiller cette bonne entente du clair-obscur par où s'est illustré Ru-

bens, cette habileté qui ne brise pas la lumière, mais la répand avec une profusion ménagère, choisit son lieu principal, et puis en fait décroître à l'entour les clartés harmonieuses sans faux jour, sans contrastes forcés. Peut-être Hiller soutiendrait-il une lutte inégale avec Félix Mendelsohn, si le prix était offert à ce mysticisme vague, aérien, insaisissable qui plane toujours avec les ailes de la modulation sans s'abattre jamais au sein de la réalité; mais qu'il s'agisse de nuancer fortement sa pensée, de masser les émotions avec des tons clairs et précis, Hiller reprendra l'avantage, et méritera l'éloge dont l'a salué l'un de ses glorieux compatriotes : ce sera le fils aîné de Beethoven, *der Kleine Beethoven*, comme l'a nommé le poète Henri Heine.

C'est une bonne fortune pour le critique, en devoir d'ériger une jeune renommée, de trouver ainsi une illustration toute prête qui la soulève, et lui tienne pour ainsi dire l'échelle; mais avec Chopin on n'a pas cette ressource. Les termes de comparaison manquent absolument. Par quelle ressemblance, en effet, peindre ce jeu tout de sentiment, tout d'expression, cette harmonie parfois brûlante, parfois discrète, obscure, mais toujours sincère, comme une pensée dont les prémices vous auraient échappé, mais dont vous retiendriez le nœud mystérieux. Dans l'abandon intime de ses compositions, Chopin nous fait connaître des joies, des peines surtout, dont le sourire, les larmes se décèlent, mais dont la cause demeure voilée. Chez lui, pensée, style, conception, tout, jusqu'au doigté, tout se montre individuel, mais d'une individualité communicative, expansive, et dont les organisations superficielles méconnaissent seules l'influence magnétique. Ne croyez pas cependant que Chopin soit un de ces esprits turbulens, incommodes aux règles de l'expérience, inhabiles au travail, ou même un de ces talens instinctifs qui jaillissent tout formés des trésors de la nature, comme Minerve du cerveau de Jupiter; non, chez Chopin, on voit que l'inspiration, quoique maîtresse de la science, n'en néglige point les utiles services; et ses harmonieuses études montrent tant de charme et de savoir, qu'elles paraissent également le secret de l'art et du cœur.

De combien une exécution musicale habile à rendre ainsi toutes les nuances de l'âme ne dépasse-t-elle point le brillant charlatanisme des maîtres purement sensualistes? Il est vrai que, jusqu'ici, en jugeant les pianistes de l'école idéale, nous avons constamment mêlé l'appréciation de leur style à celle de leur toucher. Il semble qu'en cela nous ayons dévié de notre sujet principal; ne le croyez pas cependant. Si nous avons fait ce mélange dans nos jugemens, c'est qu'il existe avec une égale intimité entre l'exécution et la composition de MM. Chopin, Hiller et Bertini; c'est que nos éloges, en apparence applicables seulement à leurs conceptions harmoniques, retombent d'aplomb sur leur jeu de pianiste. L'analyse d'ailleurs a plus commode de caractériser en détail l'œuvre écrite que le mécanisme d'un instrumentiste; mais maintenant il nous faut renoncer à ce détour de critique. Nous avons à parler d'un homme chez qui l'exécution est tout, et comprend en elle seule tout le drame et le lyrisme, toute la poésie de l'artiste. On voit que je veux nommer Liszt. En effet, si Ferdinand Hiller nous fait connaître la science et la profondeur ornées du goût le plus soutenu; si Bertini, l'inspiration avec la patience; si Chopin, la plus exquise sensibilité, rendue par des signes matériels, Liszt, glorieuse pyramide de ce triangle de talens, Liszt sera réellement et particulièrement le génie dans l'exécution. Plus que tout autre il offre l'exemple de la route qu'il faut suivre pour arriver à poétiser la forme: car Liszt n'est pas le résultat d'une méthode ni le développement d'une étude spéciale. L'exercice peut enseigner la main à devancer sur le clavier la rapidité du coup-d'œil; la méthode, donner ces notes plus ou moins appuyées, ces réticences de temps et de mouvement, conventions ridicules d'une expression factice, procédés empiriques pour avoir ou mentir de l'âme; mais cette conception profonde de l'œuvre étrangère, cette réverbération lumineuse par où l'exécution remonte à la portée du génie créateur, ne sauraient jaillir que d'une entité généreuse, élevée par toutes ses facultés à la fois à la hauteur de l'art en général. Liszt n'a pas choisi son heure, il est né fatalement de l'heure présente; c'est le mouvement général du siècle qui l'a enfanté avec ses autres émancipations; aussi vainement le sarcasme lui-même s'est-il essayé contre ce talent jeune et vrai: Liszt vaincra l'envie, de même qu'il a vaincu son instrument. Mais savez-vous où il a puisé ses forces? — Liszt a porté ses regards vers toutes les régions élevées, et voyant les lettres, le théâtre, la philosophie, la science même se régénérer dans la liberté, il s'est élancé dans leur voie, pour détourner au profit de son art toutes les richesses du monde intellectuel. N'en doutez pas, voilà le secret de Liszt: s'il rend aussi merveilleusement Beethoven, c'est qu'il comprend de même Shakespeare, Goëthe, Schiller, Hugo; c'est qu'il comprend l'auteur de Fidelio dans son génie plus encore que dans son œuvre; Liszt, c'est la main de Beethoven.

Sans doute c'est avec l'obstination d'un travail bien guidé que, dépassant la stérilité du mécanisme, et supé-

rieur à toute difficulté, Liszt s'est fait de ses doigts comme une voix admirable et soumise aux plus délicates inflexions de son âme; mais avec quel autre soutien que l'aile puissante de la poésie serait-il allé conquérir à l'exécution musicale un lien qui la renoue à cette chaîne d'idéalité, par où les arts s'élèvent et se rattachent au ciel?

Or, désormais ce lien fera le signe distinctif entre l'artiste véritable et l'artisan musicien: car bientôt, nous n'en saurions douter, il sera manifeste pour tous que l'exécution musicale joue, à l'égard de la composition, le rôle de la forme dans les lettres, du coloris dans la peinture; et comme la poésie se montre grande et complète seulement alors que la forme et la pensée du poète se confondent en une même beauté, de même aussi l'exécution n'atteint son degré, sa destination supérieure que quand, se pénétrant d'un génie égal au génie de la composition, elle prête à l'œuvre musicale une voix digne d'elle, et devient comme la révélation d'une pensée divine.

A. Guémer.

THÉATRE ITALIEN.

DON GIOVANNI.

Les Italiens n'aiment que la musique italienne; s'ils dédaignent les opéras de Mozart, s'ils osent les mettre au-dessous des œuvres dramatiques de leur école, c'est que les Italiens ne les comprennent pas. Cette musique simple dans son allure sévère comme dans les élans de sa gaieté brillante, forte de passions et d'un coloris toujours ferme et vrai, s'éloigne trop des habitudes des chanteurs ultramontains. Ils sont trop souvent obligés d'obéir à l'orchestre, les symphonistes ne s'arrêtent point aux endroits marqués afin de laisser au soprano, au ténor toute licence d'exécuter ses traits en roulade, les trilles, les gammes chromatiques, la tenue finale qui doit amener la cadence et provoquer les bravos et les applaudissemens. Il est difficile de bien exécuter une composition que l'on accepte avec tant de préventions défavorables, une musique dont on ne veut pas se donner la peine de pénétrer le secret. La reprise de *Don Giovanni*, de cet œuvre sublime qui tient le rang suprême parmi les plus belles productions de la scène lyrique, vient de prouver encore une fois que les Italiens ignorent le style d'exécution qui convient à cet opéra. Et pour rendre la preuve plus évidente, une Allemande semble avoir été jetée au milieu de cette troupe dépaysée et désorientée pour corriger leur thème et montrer de temps en temps comment on devrait manœvrer pendant tout le cours de la pièce. Mademoiselle Ungher, dans le rôle délicieux de Zerlina, nous a rendu la musique de Mozart telle que l'auteur l'a conçue. Rubini chante merveilleusement l'air, *il mio tesoro*, c'est encore l'inspiration sublime du maître présentée avec tout le charme, la noblesse, l'artifice que le plus grand chanteur puisse lui prêter.

Malgré les applaudissemens que le public prodigue à Tamburini, chantant *fin ch'han dal vino*, je ne reconnais point Don Giovanni dans cette cavatine accompagnée de lazzis dramatiques et musicaux, dignes tout au plus d'un lazzarone en goguette. Santini, que sa belle voix place très bien dans le rôle de Leporello, fait un niais trivial du valet d'un grand seigneur, du majordome confident de ses intrigues et de ses pensées. Ce n'est point là le Leporello tel que Molière l'a dessiné, et le Sganarelle de notre *Festin de Pierre* est l'original sur lequel tous les faiseurs de livrets ont modelé leurs copies. Santini pourrait être fort plaisant sans se livrer tout-à-fait à la charge. L'air *Madamina*, qu'il dit bien, serait d'un meilleur effet s'il voulait l'affranchir de quelques jeux de scène, de quelques grimaces qui ne sont pas de bon goût. Mademoiselle Grisi ne s'est pas encore faite à la musique de Mozart, qu'elle attaqua l'année dernière, pour la première fois; elle a pourtant bien executé le duo avec Rubini et la scène si vive de l'introduction. Le trio des masques lui a donné l'occasion de se signaler avec Rubini et Mademoiselle Schultz; et cette virtuose a fait applaudir l'air d'Anna du second acte, morceau difficile et périlleux qui pour l'ordinaire, ne donne pas d'agrément aux cantatrices. Après ces éloges mérités je puis avouer avec franchise que le fameux air *Or sai chi l'onore* n'a produit qu'un médiocre effet et que les ornemens dont Mademoiselle Grisi l'a chargé mal à propos ont singulièrement indisposé l'auditoire. Mademoiselle Grisi dont la voix est fort étendue s'obstine à transposer cet air, mais on devrait alors transposer aussi le récitatif ou bien en préparer la cadence; la manière dont on procède à cet égard au théâtre italien est intolérable. Pour que la transition parût moins brutale, il fallait après le dernier accord du récitatif inviter poliment l'auditoire à sortir sur la place pour jouir du spectacle de l'éclipse de lune, qui se montrait en ce moment aux yeux des cochers assis sur leur siège. Après cette petite récréation astronomique, les *dilettanti* seraient rentrés, auraient repris leur place pour écouter l'air de Donna Anna sans être tourmentés par les souvenirs du récitatif.

Mademoiselle Ungher a donné une physionnomie piquante et pleine de coquetterie à la fiancée de Masetto. Mais cette jeune fille qui se laisse entraîner par les pro-

messes d'un adroit et brillant séducteur, revient de bonne foi à son futur mari quand elle a pu se douter des vanités des choses de ce monde. Mademoiselle Ungher a joué en excellente comédienne les scènes fortes du finale, quand elle s'échappe du cabinet où son danseur l'avait conduite, et qu'elle le menace, soutenue par les hôtes mystérieux de D. Giovanni. L'insuffisance des chœurs, et la pauvreté de la mise en scène, s'opposent à ce que cet admirable finale produise tout l'effet qu'on devrait en attendre. Mademoiselle Schultz possède une belle voix; elle nous l'a déjà montrée avec avantage dans *Anna Bolena* et *Mosè ;* elle a tenu sa partie d'une manière remarquable dans le trio des masques, mais la peur l'a saisie dans les solos. Si l'on excepte la cavatine de Rubini, air à part, et que le talent de ce chanteur a mis hors de ligne, le duo, *Là ci darem la mano*, est le morceau qui a été le mieux exécuté, et qui a fait le plus de plaisir, et pourtant on n'en a pas demandé la répétition. Le public des Italiens, tant soit peu mouton, est comme ces marquis de Molière à qui on marquait les endroits où il fallait faire le brouhaha. Il sait que l'on doit crier *bis* après l'air de don Giovanni et celui d'Ottavio, quelquefois après le trio des masques; il observe exactement sa consigne, dans la crainte de se tromper si son enthousiasme le forçait à l'enfreindre. Parmi les trois morceaux qu'il a fait redire, l'air de Rubini méritait seul la préférence sur le duo favori. Tamburini et mademoiselle Ungher l'ont chanté avec un charme ravissant; la diversité des timbres de leurs voix s'accordait parfaitement au sentiment que chacun avait à exprimer; l'organe de Tamburini est plein de séductions, celui de mademoiselle Ungher a le mordant et la légèreté qui conviennent à la coquetterie. Cette cantatrice n'a pas eu moins de succès dans les cavatines *Batti, batti*, et *Vedrai carino*, qu'elle a dites avec toute la naïveté allemande. Tamburini s'est fait applaudir en chantant la sicilienne de la sérénade. L'ensemble du sextuor a été parfait; on aurait désiré plus de nerf et de verve dans la strette. Le quatuor, le trio du balcon, les finales ont été exécutés avec mollesse ou négligence. Quant à l'effet des musiciens placés sur le théâtre pendant le bal, il est de toute nullité; on ne les entend pas; peut-être jouent-ils *pianissimo* dans la crainte de frapper à faux sur le rhythme de l'orchestre qui joue un menuet, tandis que la valse et la contredanse s'ouvrent sur la scène. Cette combinaison de dessins est alors illusoire : le menuet entraîne tout.

La reprise de *Don Giovanni* a de grands avantages sur celle de l'année dernière, et les doit à mademoiselle Ungher, *Don Giovanni* avait grand besoin du secours de cette Zerlina. Malgré les défauts d'exécution que les moins expérimentés peuvent remarquer, l'invincible ascendant de Mozart et les belles choses que j'ai citées, et dont il est juste de faire honneur aux virtuoses, ont calmé la mauvaise humeur des vrais *dilettanti*. P.P.P.

NOUVELLES.

*** On doit publier incessamment à Berlin, JEAN GABRIELI ET SON SIÈCLE, pour servir à l'histoire du chant sacré au XVI[e] siècle, et au premier développement des formes principales de la musique moderne des XVI[e] et XVII[e] siècles; par C. de Winterfeld, 3 vol. avec 150 planches, in-folio.

*** Paganini, qui était dangereusement malade, se porte beaucoup mieux, et sera bientôt rendu à l'art et à ses admirateurs.

*** Mademoiselle Ungher, dont le talent supérieur et le sentiment musical nous a surtout frappés à la représentation de *Don Juan*, paraîtra incessamment dans la Straniera.

*** Le second concert de l'Athénée musical à l'Hôtel-de-Ville nous a fourni l'occasion d'entendre M. Dorus exécuter sur la flûte un fragment de concerto de la composition de M. Masset. Nous avons, comme tout l'auditoire, applaudi l'œuvre du jeune compositeur, ainsi que l'exécution suave et chaleureuse de son interprète. Que ces jeunes artistes travaillent, ils ont devant eux un bel avenir.

*** On répète avec activité, au Théâtre royal à Berlin, *Les Chevaliers allemands de Nuremberg ;* poème et musique par M. de Lichtenstein.

*** Ludovic, de Hérold et Halevy, vient d'obtenir un brillant succès, au théâtre de la Kœnigstadt, à Berlin.

*** On répète à Berlin, aux deux théâtres, *Norma*, de Bellini.

*** Madame Stakhausen vient d'arriver à Paris. Nous espérons que cette aimable cantatrice se fera bientôt entendre.

*** On a représenté en Allemagne, dans le courant de 1835, neuf opéras nouveaux, savoir : *Des Falkners-Braut* (la Sposa promessa del Falconiere), par Marschner; — *Hans Heiling*, par Marschner; — *Des Adlers Horst*, par F. Glaeser; — *Saül*, par le baron de Miltitz; — *Valérie*, par Aloys Schmidt; — *Uthalrich et Botzena*, par Skraup; — *Le Chateau Kanthera*, par Wolffram; — *Les Princes de Grenada*, par Lobe; — *Ryno*, par Louis Hetsch.

*** *Torquato Tasso* est le dernier opéra de Donizetti, représenté à Rome avec beaucoup de succès.

*** L'opéra *Gustave*, d'Auber, représenté avec un immense succès à Londres, a produit dans une semaine 57,000 fr.

*** *Le Revenant*, opéra de M. Gomis, est beaucoup applaudi à l'Opéra-Comique, malgré la faiblesse du poème. Le nombre de matières oblige de remettre l'analyse de cet ouvrage au prochain numéro.

*** Au concert donné dimanche dernier chez M Erard, M. Cramer, le célèbre auteur des *Etudes*, a obtenu un brillant succès; ce grand artiste traite le piano d'une manière toute particulière, manière à lui, et qui le place en première ligne parmi les pianistes vivans.

*** MM. Tilmant frères et Urhan ont créé cette année des matinées musicales qui méritent l'attention *des amateurs*. On y entendra tous les dimanches des quatuors ou quintetti, de *Beethoven*, *Mozart*, ou *Onslow*, exécutés avec une rare perfection.

*** A l'Opéra on s'occupe avec activité de la mise en scène de *Don Juan* de Mozart.

*** Un opéra nouveau de Lobe, *les Princes de Granada*, a obtenu un succès d'enthousiasme à Weimar.

*** *Robert-le-Diable* fait le tour de l'Allemagne, comme il a fait celui de la France. On le donne dans les plus petites villes. Le journal de Gratz annonce avec emphase la première représentation, pour laquelle le directeur a engagé M. Jaeger, un des premiers tenors de l'Allemagne.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 2.

CONDIT. DE L'ABONNEM.

3 mois.	6 mois.	un an.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On payera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départ., et 5 fr. pour l'étranger.

La **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la Gazette musicale de Paris, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 12 JANVIER 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent, doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

LE DINER DE BEETHOVEN,

CONTE FANTASTIQUE,

PAR JULES JANIN.

(SUITE ET FIN).

Beethoven demeure au premier étage, c'est le seul luxe qu'il se permette; sa porte est toute garnie de clous à grosse tête, qui lui donnent au premier abord une apparence assez formidable; mais ces clous sont inutiles pour la défense de la maison; la serrure est mal attachée; et d'ailleurs la porte est plus souvent ouverte qu'elle n'est fermée; si bien qu'en la poussant du pied elle s'ouvrit. J'entrai; il n'y avait dans l'antichambre qu'une table recouverte d'une serviette de grosse toile, un serin qui chantait joyeusement dans sa cage, et sur un tabouret un gros chat qui regardait la table encore froide, en poussant de temps à autre le miaulement d'un chat plutôt désœuvré qu'affamé. C'étaient la table, le chat et le serin de Beethoven!

Je plaçai sur la table mon plat couvert, et mes deux vieilles bouteilles; je caressai le chat qui me fit le gros dos, et je saluai le serin, qui continua sa période commencée sans faire plus attention à moi que n'en avait fait son maître dans le magasin de son éditeur.

Sur ces entrefaites, la gouvernante de Beethoven entra.

Elle ne parut pas plus étonnée à ma vue que le chat ou le serin; seulement elle me dit : — Vous ne pouvez pas le voir aujourd'hui; il est dans sa chambre; il est si triste qu'il ne veut pas dîner.

En même temps, et sans attendre ma réponse, elle m'ouvrit la chambre de Beethoven : j'entrai.

Il était assis à sa fenêtre; il regardait attentivement un bel œillet qu'il avait planté; une myriade de petits insectes verts dévoraient son bel œillet; il les arrachait avec les plus grandes précautions. Au reste cet œillet n'était pas seul sur sa fenêtre; de longues capucines avaient grimpé jusqu'au sommet, et leurs feuilles d'un vert mat formaient la plus agréable jalousie contre les ardeurs du soleil.

Vous savez qu'il est sourd; il ne m'entendit pas : il y avait sur sa table de quoi écrire, j'écrivis :

« Je vous ai apporté du veau chaud et du vin du Rhin, dînons! »

Je lui tendis le papier.

Il acheva de délivrer son œillet des petits insectes verts, puis il lut mon papier.

Alors soudain vous eussiez vu son œil s'animer, son sourire reparaître. — Soyez le bien-venu, me dit-il, soyez-le bien-venu; vous êtes un Français, c'est bien : faites-moi l'honneur de dîner avec moi!

En même temps il s'écriait : — Marthe! mettez le couvert de monsieur.

Puis il revint à moi. — Vous avez bien fait de venir, me dit-il; j'étais bien triste : il n'y a que la campagne qui me soit heureuse, la ville me tue; j'étouffe ici, j'entends toutes sortes de bruits étranges; mais moi je ne puis pas m'entendre chanter : c'est être bien misérable, n'est-ce pas?

Et comme il me vit tout stupéfait : — Oh! dit-il les larmes aux yeux, c'est que je suis bien seul, tout seul; personne ne me parle, personne ne demande ce que devient le vieux Beethoven; moi-même je ne sais plus comment je m'appelle et qui je suis; autrefois j'étais le maître d'un monde, je commandais au plus puissant

orchestre invisible qui ait jamais rempli les airs ; je prêtais l'oreille nuit et jour à de ravissantes symphonies dont j'étais à la fois l'auteur, l'orchestre, le chanteur, le juge, le roi, le dieu! ma vie était un concert perpétuel, une symphonie sans fin : en ce temps-là quelles ravissantes extases! quel emportement lyrique! quelles voix mystérieuses et saintes! quel immense archet qui partait de la terre pour toucher le ciel! tout cela avait un écho dans mon âme! mon âme recevait alors les moindres sons venus de l'air ou de la terre, le chant des oiseaux, le bruit du vent, le murmure de l'eau, les soupirs de la bise dans la nuit, le balancement du peuplier dans le ciel, toute la gaieté du passereau, le bourdonnement des abeilles, le plaintif murmure du grillon au foyer domestique; c'étaient là autant d'harmonies pour moi, qui les recevais toutes dans mon cœur, dans mon âme, pour moi qui vivais de bruit, de rêves, de silence, de soupirs, d'extases, d'amitié, d'amours, de poésie! Mais hélas! un beau matin tout s'est enfui! un beau matin adieu mes visions! adieu mes chanteurs admirables! adieu mon orgue toute-puissante! adieu mes vieilles orgues touchées par la main des anges! adieu les bruits de la terre et du ciel! adieu aussi le silence! adieu tout! J'ai perdu plus que Milton, qui n'a perdu que la vue et qui a gardé sa poésie; j'ai perdu ma poésie, j'ai perdu mon univers; je suis un pauvre exilé du domaine de l'harmonie, à présent. Pauvre homme, pauvre homme que je suis! me voilà sur le bord de ma tombe chantant ma messe des morts! Mais vous dites donc que vous m'avez apporté deux bouteilles de vin du Rhin et un morceau de veau rôti, monsieur?

Sa gouvernante nous fit signe que nous étions servis.

Il me prit galamment par la main, il me fit entrer le premier dans sa petite salle à manger; il n'y avait que deux couverts sur la table; sa gouvernante, sans doute jalouse de la considération de son maître, m'avait cédé sa place à table, et elle nous servait.

Le repas fut gai du côté de Beethoven : il y mit tant de verve et d'esprit, il parla si bien et avec tant de plaisir, que j'eus bientôt oublié l'infirmité dont tout à l'heure il était si triste. Beethoven était un de ces vieillards qui ont vécu toute leur vie d'une seule idée; une grande idée suffit à l'existence de ces hommes à part, elle les absorbe, elle est toute leur joie; elle est tout leur chagrin, elle est tout leur passé, tout leur présent; elle grandit avec eux, elle s'affaiblit avec eux, et quand l'idée est épuisée, l'homme meurt.

Le vieux vin du Rhin avait si fort ranimé Beethoven, qu'à la fin du repas il se leva brusquement et passa dans sa chambre. — Je veux, me dit-il, vous montrer que le vieux Beethoven n'est pas si sourd qu'on le prétend : ce sont les hommes qui ne m'entendent plus; mais moi je m'entends encore; jugez plutôt : en même temps il se mit à son piano.

Ce piano est un admirable instrument de Broadwood de Londres. C'était un présent que MM. Cramer, Kalkbrenner, Clementi, Ries, etc., avaient envoyé d'Angleterre à l'Homère musical. Beethoven, négligé qu'il était, méconnu et presque oublié qu'il se croyait, avait été fort sensible à cet excellent souvenir de ces grands artistes, reconnaissance presque posthume, qui fait un honneur égal à leur talent et à leur cœur. Il se plaça donc à son piano, et là, tout-à-coup, il se mit à exécuter une symphonie de sa composition. Juste ciel! Le piano était faux à faire crier le vieux chat. Beethoven frappait sur ce piano comme un sourd. Non, jamais sons plus criards, non, jamais harmonie plus funeste, non, jamais symphonie plus discordante, ne vinrent déchirer mes oreilles. Pour lui, tout entier à son enthousiasme de l'heure présente, heureux et fier d'avoir enfin un auditeur, un auditeur, lui, Beethoven! il poursuivait sa symphonie commencée, il se perdait dans les plus douces extases; il frémissait, il pleurait, il souriait, il était hors de lui; moi je tenais mes regards baissés, j'aurais voulu me boucher les oreilles, j'aurais voulu m'enfuir; eh bien! nous étions, lui et moi, dans le vrai; moi j'étais sur la terre, j'assistais au plus abominable charivari qu'on pût entendre : lui, il était dans le ciel, il entendait la musique de Beethoven!

A la fin mon supplice finit, sa joie finit; il se releva harassé, mais bien heureux.—N'est-ce pas, me dit-il, n'est-ce pas que cela est beau encore, n'est-ce pas que le vieux Beethoven a encore du bon sang dans les veines, n'est-ce pas que c'est là de la musique et que j'ai été moi, encore une heure? Ah! ils ont beau dire : *pauvre Beethoven! malheureux Beethoven!* le pauvre malheureux Beethoven est encore le seul musicien de l'Allemagne : n'est-ce pas, mon très cher, que j'ai raison?

En même temps il me pressait de ses grosses mains, il m'approchait de sa large poitrine, il me mouillait d'une grosse larme; je répondis de mon mieux à ses caresses : bon et digne Beethoven!

Puis il me dit : — Il faut que je vous donne quelque chose, vous emporterez quelque chose de moi. Un chant tout neuf, quelque chose pour vous, pour vous seul. En même temps il quitta son piano, et s'approcha de sa fenêtre; il se mit à battre la vitre de sa main droite comme il avait fait chez le marchand de musique, il s'écoutait au-dedans, il composait.

Et il me remit ce morceau que j'ai encore, qu'il a

touché de ses mains, qu'il a composé avec son génie, et dont je vous livrerai une copie, afin de donner à ce récit toute l'authenticité dont il a besoin.

Je quittai ce digne vieillard rempli d'admiration et de pitié, je le quittai, pénétré de respect, honteux pour l'Allemagne et pour l'Europe de la misère et de l'abandon où je le voyais. Pour lui il avait passé une bonne journée; il avait mangé du veau rôti, il avait bu du vin du Rhin, il avait exécuté sa musique sur son piano. Il m'accompagna jusqu'à sa porte, il me regarda descendre, et quand je fus tout au bas de l'escalier, il me cria de sa grosse voix : — Adieu! adieu! bon voyage! aimez-moi! pensez à moi! Votre vin du Rhin était excellent, et votre rôti était cuit à point, mon ami.

JULES JANIN.

La Chapelle Sixtine a Rome.

Il est difficile de trouver un sujet qui, depuis un siècle, ait servi de texte à plus de conversations et à plus de livres que celui-ci. La chapelle Sixtine, par les magnifiques ouvrages qu'elle a produits, a été, pendant une longue suite de siècles, l'objet de l'admiration générale, et elle conservera cette prérogative aussi longtemps que le style des anciens chants d'église n'aura pas été détrôné par un style plus moderne. Cette chapelle est le seul sanctuaire où aient pu se réfugier, comme dans un asile inviolable, les chants religieux et sublimes des plus grands maîtres qu'ait connus l'histoire de la musique sacrée. Là, non seulement nous entendons ces chants antiques, mais nous retrouvons encore la manière et le style d'exécution, qui, par une tradition vivante, se sont propagés jusqu'à nous, en passant de bouche en bouche et de chanteur à chanteur. A tous ces motifs d'intérêt se joint un ordre d'idées tout autre et bien plus curieux encore, celui qui se rattache à l'histoire de la musique. Parmi les chanteurs du pape nous trouvons non seulement ceux qui se sont le plus distingués dans leur temps par leur exécution, mais encore ces compositeurs auxquels se lie d'une manière étroite et intime l'histoire de la musique religieuse depuis le XVI[e] jusqu'au XIX siècle, depuis Palestrina jusqu'à Baini. On peut donc expliquer de diverses manières ce qui fait que les solemnités religieuses et les chants de la chapelle du pape nous ont été représentés sous des couleurs si diverses et si opposées les unes aux autres. Dans toutes les relations qui nous ont été données par les voyageurs sur l'Italie, la chapelle du pape, de même que le carnaval romain, qui du reste a un public bien plus nombreux, forme la matière d'un chapitre presque stéréotypé. Ce ne doit pas être chose facile que de traiter un sujet compris de manières si diverses et envisagé avec si peu de critique et si peu de connaissance de l'art. Celui, qui ne fait pas de la musique son occupation exclusive, et qui ne s'est pas appliqué à étudier les chefs-d'œuvre de ces pères de l'Église, musicalement parlant, celui-là, dis-je, même sans parler de l'histoire, demande en vain à toutes ces descriptions des renseignemens sur la nature de ces anciens chants, sur leur caractère et sur les points de différence qu'ils peuvent avoir avec la musique moderne qu'on entend dans toutes les autres parties de l'Europe. Parmi tant d'innombrables écrivains, il en est à peine un qui nous ait offert à ce sujet quelque chose de plus profond ou de plus fondé que ce qui lui a été suggéré par le degré de sa propre intelligence ou par l'état accidentel de son esprit. Chacun a dépeint ce qu'il a éprouvé en personne, ou ce qu'il avait résolu de faire ressentir à son héros ou à sa Corinne.

Des voyageurs sont allés à Rome, qui connaissaient cette vieille musique seulement d'après ce qu'ils en avaient lu dans un de ces *Sentimental journey*, et qui s'attendaient à entendre une musique bien plus entraînante, peut-être même bien plus amusante que celle des opéras qui les avaient charmés dans leur patrie; voilà que tout-à-coup ces voyageurs ont entendu les chanteurs du pape entonner un plain chant séculaire, simple et pieux, sans que ce plain-chant fût accompagné par un orgue ou par un violon, ni même par un tambour, comme ils en avaient vu à tous les pianos romains dont on se sert dans les soirées, encore bien moins par les timbales, la grosse caisse ou les cymbales turques. Naturellement ces hommes, de retour dans leur patrie, font la moue quand on leur demande ce qu'ils pensent de la fameuse chapelle du pape, et, s'ils sont doués d'une forte dose de courage, car il en faut véritablement pour se mettre en opposition avec de si nombreux et de si épais volumes, ils répondent que la chapelle du pape n'a rien de curieux, qu'on n'y voit que de gros prêtres avec d'énormes sopranes, et qu'on n'y entend que des messes, des litanies et des vêpres qui ne sont accompagnées par aucun orchestre brillant, pas même par un orgue à manivelle. D'autres, au contraire, trouvent dans ces chants une musique sainte, une musique de l'âme, qui, pour la mesure, le rhythme, la mélodie et l'harmonie, n'a et ne peut avoir rien de commun avec la musique moderne. Dans ce conflit d'opinions si diverses, tout le monde a raison, chacun à sa manière: cela dépend du point de vue où l'on se place. Celui qui veut rêver et

ne pas être troublé dans sa rêverie par un rhythme ou des cadences imprévus, ne peut mieux s'adresser qu'à la chapelle Sixtine; il sera là dans son élément. Si au contraire on cherche des opéras ou des airs de ballets, on en trouvera là aussi peu que dans les églises protestantes de Berlin. Chaque chose demande à être observée sous le jour qui lui est propre. Autre chose est l'opéra, et autre chose est l'église. J'ai entendu avec beaucoup de plaisir, à Paris, le *Barbier de Séville* exécuté par les chanteurs de l'Opéra Italien; le même ouvrage m'a rempli de dégoût à l'église de Saint-André, à Rome, où j'ai été obligé de l'entendre en guise de messe. Il faut que toute chose soit à sa place. J'ai vu Anschutz, le Talma de l'Allemagne, jouer au théatre de la cour, à Vienne; j'ai assisté à la prédication du Carême, faite par le capucin de Padoue, daus l'église de la *Madonna sopra Minerva*, à Rome; et il ne me serait pas facile de décider lequel m'a paru le plus beau dans son rôle, quoique, à vrai dire, j'aie vu le dernier, au moment même où il prêchait sur la vanité des choses de ce monde, faire faire une collecte pour son profit particulier. Les fêtes religieuses de Rome ne peuvent pas être comparées à celles des Quakers à Londres, non plus qu'à celles des jeunes filles dans le temple de Mylitta à Babylone. Celui qui assiste à une semblable solennité doit, s'il veut la juger d'une manière convenable, commencer par en étudier l'esprit, et raisonner en conséquence. Les chants de la chapelle pontificale participent pour la plupart au rite; ils en forment une partie intégrante: pour les comprendre, il faut donc que j'en saisisse l'esprit; ce qui, dans l'église catholique, est d'autant plus difficile, que chaque jour de l'année est un jour de fête, et exige par conséquent une solemnité particulière. Celui donc à qui la langue latine est étrangère, ou qui n'a pas en main une traduction au moyen de laquelle il puisse saisir le sens des paroles, celui-là s'ennuiera dans une fête catholique aussi bien qu'à l'audition d'une comédie latine de Térence, ou à celle d'une oraison funèbre récitée en chaldéen. C'est ce que j'ai été bien à même de remarquer à la chapelle Sixtine, un dimanche des Rameaux. Après le long *Stabat mater* à huit voix, de Palestrina, on chanta la Passion de Vittoria, compositeur espagnol: elle dura au moins une heure. Malgré toute la beauté de cet ouvrage et la manière dramatique dont il est traité, il y a de quoi périr d'ennui en l'écoutant, si on n'a pas eu la précaution de se munir du texte. Deux chanteurs se tiennent sur les marches de l'autel, en face du trône pontifical, entourés par le corps des cardinaux, des patriarches, des archevêques, des évêques, des prélats et des sénateurs. L'un de ces deux chanteurs fait l'office d'évangéliste, raconte la douloureuse passion de l'homme-Dieu; l'autre dit les paroles du Sauveur. Placés à quelque distance, les chanteurs du pape, à la tête de leur chœur, représentent le peuple. Le récit de l'évangéliste est souvent interrompu soit par des morceaux entiers de chant, soit aussi par une seule parole. Pour un profane, ces interruptions sont d'autant plus incompréhensibles qu'elles sont faites d'une voix plus aiguë et plus perçante; elles glapissent à son oreille comme des cris d'enfans qui jouent, tandis qu'au contraire, celui qui comprend le sens de la fête, est touché et souvent même profondément agité. Ainsi, par exemple, l'évangéliste répète ces paroles de Pilate: *Quem vultis dimittam vobis*? « Qui voulez-vous que je vous renvoie? » Et le chœur rompt un silence solennel par cette exclamation effrayante et soudaine, comme si elle sortait d'une seule bouche: *Barrabam*! Plus loin on entend le mot *Crucifigetur*, « Qu'il soit crucifié; » et enfin ces paroles qui s'échappent d'une manière terrible: *Sanguis ejus super nos et super filios nostros*; « Que son sang retombe sur nous et sur nos enfans. »

C'est donc une condition capitale, je ne dis pas seulement pour juger, mais encore pour comprendre ces anciens chants, de commencer par saisir le sens des fêtes religieuses.

En outre, le style de cette musique exige qu'on y soit préparé. C'est un style antique comme l'usage des églises elles-mêmes, d'origine orientale comme les habits solennels des évêques et des patriarches. Tout ici est en harmonie jusqu'à ces Suisses montant la garde à l'entrée avec leur uniforme séculaire, leur cuirasse et leur hallebarde. Le sentiment de la musique moderne est donc insuffisant pour mettre à même de juger sainement cette ancienne musique. Je vais tâcher, autant que cela est possible, sans le secours de feuilles supplémentaires trop nombreuses, de rendre l'esprit de ces chants compréhensible, même pour ceux qui ne sont pas profondément initiés aux mystères de la musique, et qui ne sont pas familiarisés avec les principes fondamentaux de cette science.

Dans le grand nombre de solemnités religieuses auxquelles j'ai eu occasion d'assister, telles que services funèbres, fêtes de couronnement, etc., etc., j'ai particulièrement remarqué trois différentes sortes de chants religieux exécutés à la chapelle pontificale.

La première ou plain-chant, *Cantus firmus*, tel qu'on le trouve noté dans le rituel grégorien. Les chanteurs du pape exécutent ce chant de deux manières: d'abord à une seule voix, ensuite à deux voix, en

chœur, de telle sorte que le soprano et le tenor chantent la mélodie, et que l'alto avec la basse exécutent à l'octave la tierce de la mélodie. Maintenant, comme ce plain-chant grégorien n'est pas calculé comme un chant à deux parties, on peut aisément se figurer, à quels tons curieux d'harmonie, cela doit donner lieu. Cependant on ne peut nier que de tels chants ne portent un caractère singulièrement original, antique, et en même temps des plus religieux, caractère qui est encore augmenté par la suppression fréquente de la note sensible. A tout cela se joint cette singularité que, arrivés à la dernière note, les chanteurs, au lieu de donner la tierce ou l'unisson, terminent tout à-coup par un accord parfait; et cet accord final est généralement majeur, même lorsque le morceau entier est écrit en mineur. Les chanteurs ont encore cela de particulier qu'ils attaquent cet accord final avec beaucoup de force, en sorte que l'auditeur est ébranlé autant par l'attaque vigoureuse de l'accord que par le brusque changement de l'harmonie. C'est dans ce style qu'on exécute les graduels, les offertoires et les hymnes, comme en général tous ces chants qui varient suivant chaque dimanche ou jour de fête. Il en est de même des morceaux intermédiaires du 50e psaume, qu'on chante dans les trois jours de la semaine-sainte. Ces morceaux intermédiaires consistent en ce que, suivant le rituel, on chante alternativement un verset du psaume en plain-chant. C'est encore à ce style qu'appartiennent les chants qu'on exécute le jeudi-saint dans la grande salle, salle attenante à la chapelle Sixtine, pendant que le pape lave les pieds à douze de ces nombreux pèlerins qui, partis des contrées les plus lointaines, comme l'Arabie, l'Arménie ou la Judée, se rendent à Rome vers cette époque.

Le premier mode, celui qui consiste à exécuter le plain-chant à une seule partie, est usité, pour célébrer la Passion et les Lamentations, et même, dans ce dernier cas, avec une seule voix de soprano ou d'alto.

La seconde espèce de chant est celle où une mélodie quelconque, placée sur les paroles, est exécutée en harmonie simple par tous les chanteurs à la fois. C'est le style le plus simple, et, dans cette déclamation simultanée, les accords exprimant tour à tour le sens varié des paroles, tantôt faciles comme les sons d'une harpe, tantôt semblable à un orage qui approche par degré, finissent par arriver à l'accentuation la plus forte et la plus impétueuse. On nomme ce style : *Stilo all'organo*, ou à la manière de l'orgue. Dans ce style, on s'attache à reproduire fidèlement les accens du langage. Ce genre n'est ni le plus élevé, ni le plus noble parmi les différentes sortes de musiques religieuses. Cependant, comme c'est celui qui agit avec le plus de force sur les organes extérieurs et sur la sensibilité de l'homme, c'est à lui principalement que la chapelle du pape est redevable de son immense renommée. C'est dans ce style, le plus simple de tous, que les chanteurs pontificaux ont coutume d'exécuter leurs chants les plus religieux, leurs chants de déploration, ceux de la semaine-sainte, le *Stabat mater*, le *Miserere* et les *Lamentations*. C'est dans ce genre encore qu'ont été composés ces morceaux aussi sublimes que simples, ces *Improperia* (Reproches) de Palestrina qu'on exécute dans la matinée du vendredi-saint. Il est difficile de rien entendre de plus touchant et de plus riche d'effet que ces *Reproches*. Cette composition, comme on peut le voir par la copie ci-jointe (1), consiste en deux chœurs, autrement dit, quatre voix en chœur, et quatre voix récitantes. C'est le chœur qui commence; il demande avec des accens brefs et entrecoupés : « Mon peuple, en quoi t'ai-je fait souffrir, et comment » t'ai-je affligé? » Les voix solos s'écrient : « Ne t'ai-je » pas amené d'Égypte dans la terre bénite? Toi, en ré» compense, tu as préparé le supplice de la Croix. » Alors le chœur répond par des paroles grecques, que le chœur récitant interrompt à son tour par ces mots dits en latin : « Dieu saint, Ἅγιος ὁ Θεός! Dieu fort, Ἅγιος ἰσχυρος! Dieu immortel, Ἅγιος ἀ θανάτος! » Et tous s'écrient en terminant : « Ayez pitié de nous Ἐλεισον ὑμας!» Toute cette cérémonie, le sujet en lui-même, la présence du pape au milieu du corps des cardinaux, le mérite d'exécution des chanteurs qui déclament avec une intelligence et une précision admirables : tout cela forme de ce spectacle un des plus imposans et des plus touchans de la semaine sainte.

(La suite dans un prochain numéro.)

VARIATIONS CONCERTANTES POUR LE PIANO,

A QUATRE MAINS,

SUR LA MARCHE FAVORITE DU PHILTRE, D'AUBER,

PAR H. HERZ.

Paris, chez *Troupenas*. Op. 70. Prix : 9 fr.

La mode, qui ne cherche et n'apprécie que l'éclat et le bruit; la mode, qui est prodigue de sa faveur à proportion que l'éclat est plus faux et le bruit plus vide de sens, car ce qui n'a pas de valeur est acheté à bon marché, et ce qui est dénué d'idées est aisément compris; la mode enfin, à qui, par égard, nous ne voulons reprocher qu'une grande légèreté, avait depuis plusieurs années choisi M. Henri Herz pour son idole, et bien des

(1) Voir le supplément.

gens regardaient comme brillante la hauteur à laquelle l'avait élevé cette *foi superstitieuse*. Il paraît pourtant que M. Herz lui-même s'est senti mal à l'aise dans un rang aussi élevé. Ses forces paraissent s'être épuisées, son essor a perdu de sa vigueur, et, par une lourde chute, il retourne à sa véritable place. L'ouvrage que nous allons examiner, son 70e œuvre, et les *récréations musicales* (les derniers ouvrages de M. Henri Herz), dont nous rendrons compte incessamment, paraissent destinés à achever d'établir cette vérité. Peu de mots suffiront pour appuyer notre opinion.

L'introduction se compose de quatre parties, dont la première, la seconde et la troisième ne présentent absolument rien de neuf, et, de plus, sont remplies de formes et de pensées triviales. La seconde est un cantabile qui n'a rien ni de plus neuf ni de plus piquant. Le thème est peu important en lui-même, mais il est bien arrangé. La première moitié de la ritournelle est remarquablement commune, et M. Herz aurait pu être un peu mieux inspiré, s'il n'était affecté par la plus déplorable pénurie d'idées, aussitôt qu'il s'agit pour lui de composer sur son propre fonds. Alors il est obligé d'employer une foule de signes d'expression, comme ici, par exemple, où, pour la première mesure, il indique la pédale et un *F con fuoco*, tandis que pour la troisième et la quatrième, il demande les *sourdines*, un *pianissimo* et un *dolcissimo*, sans être fondé le moins du monde sur la nature des passages ou sur un rapport même éloigné avec le sens du morceau ; cela nous rappelle cette épigramme d'un auteur spirituel : « Le chant est glacial et inanimé, mais en » marge le chanteur et l'acteur sont priés très poliment » de vouloir bien avoir du sentiment (1). »

Dans la première variation c'est la basse qui chante le thème; dans la seconde c'est le dessus ; et, chaque fois, l'accompagnement consiste en passages de doubles croches qui n'ont rien que de très vulgaire. La troisième variation, intitulée Pastorale!! évidemment parce qu'elle est écrite en 6/8, ne présente rien de remarquable, pas même un seul changement d'harmonie. Dans l'adagio, M. Herz s'est visiblement surpassé en sensibilité, puisque, avec le secours des expressions italiennes les plus élégamment choisies, et de plusieurs autres signes, il demande à l'exécutant une expression riche, tendre et animée dont nous ne l'aurions pas cru susceptible lui-même, par la raison que plusieurs de ces nuances sont absolument impossibles à rendre : comme, par exemple, lorsqu'il indique tout à la fois un agitato et un diminuendo, etc. Nous ne pouvons résister au désir de mettre sous les yeux de nos lecteurs quelques lignes de cet andante à cause de la singularité qu'elles présentent (1). Une mélodie et une harmonie profondément senties et respirant la passion animent d'elles-mêmes l'artiste qui les reproduit; et si celui-ci n'est pas inspiré il ne fera rien de mieux, quand bien même on entasserait tous les mots d'un dictionnaire italien entre des lignes déjà richement pourvues de notes.

Ce qu'il y a de préférable dans tout cet ouvrage est à notre avis le finale. Quoiqu'il ne renferme rien d'original, ni dans la forme ni dans le fonds, on y découvre pourtant une certaine énergie chaleureuse et animée, qui console un peu d'une uniformité aussi glaciale, et d'une pauvreté si désespérante d'invention, sous le triple rapport de la mélodie, de l'harmonie et du rhythme.

Il nous est impossible d'aborder la partie grammaticale et théorique de ce faible ouvrage, car, ici encore, nous aurions malheureusement beaucoup à reprendre et peu à louer. Puisse M. Herz abandonner cette voie où nous l'avons trouvé; puisse-t-il pour se réconcilier avec l'art qu'il a si souvent et si outrageusement blessé, se réchauffer, et s'éclairer, en étudiant les chefs-d'œuvre de Mozart, de Beethoven et de Weber.

LE POSTE.

(1) Frostig und herzlos ist der Gesang doch Saenger und Spieler.
Werden oben am Rand hoeflich zu fühlen ersucht.

(1) Voir le supplément.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE REVENANT, *opéra fantastique en deux actes et en cinq tableaux; paroles de* M. Calvimont, MUSIQUE DE M. GOMIS.

La musique a principalement ce malheur, que tous ceux qui l'aiment croient la connaître, et que tout homme possesseur d'une paire d'oreilles en bon état pense avoir le droit de la juger, tandis que les savans de profession ne sont pas encore d'accord sur cette seule question : Qu'est-ce que la musique? L'opéra lui-même est toujours, et seulement encore pour les meilleurs connaisseurs, une terre enchantée qui projette de loin son éclat bienfaisant sur notre froide existence, une terre mystérieuse qui se laisse plutôt deviner que saisir. L'opéra est l'enfant du mystère, car il fut trouvé au milieu des recherches faites sur la tragédie des anciens. Faut-il donc s'étonner s'il est resté incompréhensible pour tant de monde? Voici comment Voltaire le décrit dans ces vers si connus :

Il faut se rendre à ce palais magique,
Où les beaux vers, la danse, la musique,

L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.

et il prouve par là qu'il avait vu au moins un opéra. Arnaud donnait, de l'opéra, cette définition aussi fausse qu'incomplète : « Un concert dont le drame est le pré» texte,» et Rousseau dit avec un peu plus de raison:«C'est » un spectacle dramatique et lyrique, où l'on s'efforce » de réunir tous les charmes des beaux-arts, dans la re» présentation d'une action passionnée, pour exciter, » à l'aide de sensations agréables, l'intérêt et l'illusion.»

Ce n'est ici ni le lieu ni l'occasion de chercher une meilleure définition. Nous nous réservons de le faire dans un autre article. Les manières diverses dont a été reçu le nouvel opéra de M. Gomis, comme poème et comme musique, nous ont rappelé les idées qui précèdent, et nous y ont confirmé de nouveau. « Je ne comprends ni texte ni musique dans cet ouvrage, » disait mon voisin à la sortie du spectacle. Tant mieux, pensai-je; car enfin, pour l'effet, pour l'illusion, n'est-ce pas une nécessité que cette incertitude, cette obscurité même, qui ne nous laisse qu'entrevoir les objets sans nous les faire entièrement comprendre? Voilà justement le côté faible de l'opéra français, du théâtre de l'Opéra-Comique, si remarquable sous d'autres rapports : c'est qu'il ne comporte que des intrigues, telles que le bon Parisien ait pu en avoir de semblables. Comment donc accorder cette triste et froide prose de la vie réelle avec la poésie la plus élevée, la plus pure et la plus divine, avec la poésie de la musique? Puisse ce peu de mots suffire pour aujourd'hui à justifier notre opinion, d'après laquelle nous déclarons que le poème, loin d'être un chef-d'œuvre de poésie, est au moins un cadre excellent pour une musique délicieuse et remplie de profondeur et d'originalité. Toute l'action est empruntée au roman de Walter-Scott, intitulé : *Redgauntlet*, et conduite ainsi que nous allons l'indiquer par notre analyse.

Après une excellente ouverture, dans laquelle le compositeur a semé des idées tour à tour énergiques, nobles et gracieuses, vient un chœur des fermiers de sir Robert, qui sont venus pour payer leurs fermages, attendu qu'on est à la Saint-Martin. Ce chœur est du plus bel effet, surtout sous le rapport du rhythme, de même que les couplets chevaleresques et mélancoliques chantés par Dugald, le vieux serviteur de sir Robert, dans lesquels il rappelle ses beaux jours, ceux d'une jeunesse belliqueuse. Cette chansonnette est empreinte d'un charme tout particulier, et nous pouvons répondre qu'on l'entendra bientôt chanter partout, quoiqu'elle se distingue des chansons de ce genre par une certaine noblesse de style et d'allure.

Sténie, un des fermiers, chanteur et professeur de cornemuse, et de plus amoureux de Sara, la jeune filleule de sir Robert, vient pour demander à ce dernier un délai de quelques jours, n'ayant pu réunir une somme suffisante pour le payer entièrement; mais Dugald l'engage à ne rien espérer, parce que le docteur vient d'ordonner une diète sévère à sir Robert, qui souffre de la goutte, et à qui la diète donne une humeur massacrante. Alors arrive Sara, qui, voyant l'embarras de son futur, s'empresse de lui donner ses boucles d'oreilles et son collier, présens du fils de sir Robert, actuellement en voyage, et aux assiduités duquel elle a eu grande peine à s'échapper. Sténie sort pour aller les vendre, et Sara se dispose à rentrer auprès de sir Robert, quand elle est accostée par un personnage mystérieux qui demande à parler à son maître. Sara effrayée, tant par l'aspect du personnage que par son exacte ressemblance avec le portrait de sir Arundel, l'aïeul de sir Robert, mort depuis cent ans, court pour avertir son parrain. Jusqu'à présent il n'y a eu encore que peu de musique, parce que le compositeur n'a pas voulu gêner le développement de l'action. Mais ici nous avons un air très bien chanté par M. Boullard, et que nous n'hésitons pas à mettre à côté du célèbre *Sans chagrin pour l'avenir,* de Robin des Bois. Dans cette scène, on apprend que jadis sir Robert, pour se procurer une cuirasse impénétrable, a fait avec le diable un pacte par suite duquel il doit échoir aujourd'hui même à l'enfer. Sara rentre, et prie sir Arundel de revenir un autre jour, parce que son maître ne peut le recevoir aujourd'hui. Sir Arundel remet à Sara un billet, qui ne contient que ces mots : « *A tantôt.* » Il la charge de le remettre à sir Robert, et il disparaît.

Sir Robert arrive pour recevoir l'argent de ses fermiers. Cette scène a donné, au musicien, l'occasion de composer un chœur digne d'un grand maître. Le caractère en est peutêt-re un peu trop grave, pour la situation, mais le rhythme est on ne peut plus heureux.

Tous les fermiers sont partis; Sténie, qui s'est procuré de l'argent, passe à son tour, et sort un instant en attendant que sir Robert lui ait préparé sa quittance. Aussitôt que sir Robert voit entrer sir Arundel il est saisi de convulsions violentes, auxquelles il succombe au bout de quelques instans, en présence des fermiers qui sont accourus pour lui porter secours. Cette mort, d'un homme que personne n'aime ni ne plaint, donne lieu à un chœur plein de gaieté et de fraîcheur.

Sténie et Sara sont restés seuls, et ils s'entretiennent

de leur amour, quand tout-à-coup Sténie frissonne des pieds à la tête. Il a entendu résonner la sonnette de sir Robert. Sara, qui n'a rien entendu, se moque de la frayeur de son fiancé, et lui reproche sa poltronnerie; mais un second coup de sonnette se fait entendre. Sara, à son tour, est glacée d'effroi, et tous deux ne savent plus que devenir. En ce moment entre Dugald, le vieux serviteur de sir Robert: les deux amans lui font part de leurs craintes, et Dugald se refuse à croire leur récit: mais la sonnette s'agite une troisième fois, et Dugald, malgré la terreur qui l'a saisi, s'empresse de se rendre auprès de son maître; et, à peine entré dans sa chambre, il expire en jetant de grands cris. Nous recommandons à tous les musiciens ce trio si remarquable par son originalité et sa composition dramatique.

Les fermiers accourent aux cris des deux fiancés, et l'acte finit par un chœur digne de la plume d'un grand maître.

Dans un prochain numéro nous donnerons l'analyse du deuxième acte de cet opéra, et un article raisonné sur cette partition, une des plus remarquables de notre époque.

NAUMANN.

NÉCROLOGIE.

L'abbé Stadler, né en 1748, à Moelk sur le Danube, passa vingt ans de sa vie dans le couvent de cette ville, en qualité de prêtre. C'est là qu'il fit la connaissance et se concilia l'amitié du célèbre organiste Schneider, ainsi que de son successeur Albrechtsberger, si renommé comme habile organiste et profond théoricien. Même à côté de ces deux grands maîtres, l'abbé Stadler s'était acquis, outre la réputation d'un des premiers organistes de l'Allemagne, celle encore d'un habile compositeur, lorsque l'empereur Joseph II l'appela à Vienne, où il devint l'ami le plus intime de Mozart et de Haydn, jusqu'à la mort de ces grands hommes. Stadler écrivit un grand nombre d'ouvrages, particulièrement des Messes et un *Requiem*, que les Allemands mettent à côté des ouvrages de Haydn et de Mozart. Parvenu à l'âge de soixante ans, il écrivit son grand oratorio, *la Délivrance de Jérusalem*, qu'on a souvent exécuté à Vienne, ainsi que dans les grandes fêtes musicales de la Suisse et de l'Allemagne; c'est principalement cet ouvrage qui a procuré à l'abbé Stadler une réputation de grand artiste et une gloire impérissable dans sa patrie.

Dans ses dernières années, il habitait un des faubourgs de Vienne, vivant dans une entière retraite. Il mourut le 8 novembre 1833, dans sa quatre-vingt-cinquième année.

REVUE CRITIQUE.

VARIATIONS sur un thème favori pour le violon avec accompagnement d'un second violon alto et violoncelle, composées par P. Rode. OEuvre posthume. 7 fr. 50 c.

Le thème si chantant et si rempli d'expression de l'immortel Haendel, est suivi de huit variations, dans lesquelles nous retrouvons les qualités du motif à un degré sinon aussi élevé, au moins fort remarquable. C'est faire de ce morceau un bel éloge.

FANTAISIE brillante pour Piano et Violon, composée sur des motifs du Pré aux Clercs de F. Hérold, par G.-A. Osborne et C. de Beriot. 9 fr.

Par fantaisie brillante, on n'entend évidemment ici que ce qu'on connaît généralement sous le nom moins brillant de pot-pourri, autrement dit, un choix des motifs intéressans d'un opéra ou de tout autre ouvrage arrangés d'une manière plus ou moins logique, orné, dans ce but, de quelques pensées incidentes, ou arrangés en variations. Les deux manières ont été appliquées dans le morceau dont nous nous occupons; et si nous n'y trouvons rien de bien remarquable pour la forme ou pour le fonds des idées, nous pouvons pourtant le recommander aux amateurs comme un ouvrage souvent fort agréable et assez brillant, quoique les difficultés n'y soient pas prodiguées.

DOUZE ÉTUDES pour le violon, avec accompagnement de piano (*ad libitum*), composées par P. Rode. OEuvre posthume. 15 fr.

Voilà un ouvrage éminemment distingué sous le triple rapport de la musique, de la théorie et de la poésie, comme aussi sous celui de la didactique. Quoiqu'il ne contienne pas de difficultés à la Paganini, il offre cependant aux élèves des exercices aussi utiles qu'agréables, rendus plus faciles encore par les excellens préceptes qu'il donne sur le doigté et la manière de conduire l'archet. Nous regardons comme moins heureuse l'étude n° 2, et nous signalons comme les meilleures toutes celles à plusieurs parties, parce qu'elles se distinguent par une grande pureté et un talent de composition remarquable. Il n'y en a que six de publiées; nous parlerons des dernières quand elles auront vu le jour.

Ci-joint un Supplément, contenant: Suite de la Revue critique. Études de Hummel. — Nouvelles. — Musique nouvelle. — Opéras et Concerts de la semaine. — Improperia de Palestrina. — Exemple d'une variation de M. H. Herz.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Suplément au 2.me Numéro Prospectus.

IMPROPERIA DE PALESTRINA.

Coro 1º Tutti.

Po_pule meus, quid feci ti_ bi? aut, in quo contristavi te res_pon_de mihi.

Coro 2º Soli.

quia eduxi te de terra Aegyp_ _ _ _ _ ti? parasti crucem salva_tori

tu_ o

Coro 1º Tutti. A_gios o theos. Coro 2º Soli. sanctus Deus. Coro 1º Tutti. A_gi_os Js_churos. Coro 2º Soli. sanctus

Coro 1º Tutti.

for_tis. A_gi_os a_tha_na_tos, e_le_i_son i_mas.

Coro 2º Soli. Sanctus immor_ta_ _ lis mi_ _ se_re_re no_ _bis.

Coro 1º Tutti. mi_ _ se_re_re no_ _bis.

Exemple tiré des Variations à 4 mains sur la marche du Philtre par Henri Herz Page 16

(voir dans le journal l'article explicatif.)

PRIMA. SECONDA.

tr. p Dolente appassionato pesante pp 8va Loco. Staccato accelerando.

Poco cresc dimin.

p Poco Cresc Dimin. pp Staccato accelerando.

Loco. 8va Espressivo. Delicatamente. Péd. Rallent. pp Loco. mf Agitato.

in Tempo mf

Rallent. Dimin Péd. p cres ed agitato dimin Cres Legato e marcato il Basso.

8va Péd. Cres_cen_do f Con passione e zenza Tempo. con affecto Ritard. in Tempo. Loco. 8va Péd. p Insingando.

f una Corda.

Péd. dimin ritard in Tempo. Péd. Insingando.

Péd. Loco. 8va Péd. Péd. Espres pp Dolcissimo e rallentando Péd.

pp Dolcissimo e rallentando

Péd. Péd. Péd. pp Péd.

pp

VINGT-QUATRE GRANDES ÉTUDES pour le piano, par F.-N. Hummel. Op. 125. Prix : 18 fr.

Si c'est à bon droit qu'on a établi entre les études et les exercices cette distinction, que les études doivent, non seulement comme les exercices, donner aux élèves l'occasion d'exercer leurs doigts dans une progression méthodique et bien calculée, mais encore représenter une idée, une situation de l'âme sous des formes artistiques, alors les compositeurs devraient, selon nous, ne pas se borner, pour de semblables œuvres, à des formes aussi insignifiantes que des gammes diatoniques, des passages en octaves ou en tierces, des trilles ou des arpèges. D'un côté, une telle uniformité dans la forme, n'est pas favorable à l'expression, et de l'autre, ces formes sont trop communes pour ne pas rendre impossible le charme de la nouveauté. D'après ce que nous venons d'établir, nous distinguerons dans l'ouvrage qui nous occupe, des exercices et des études, et nous rangerons dans la première classe les n.os 1, 3, 5, 8, 15 et 17. Tous les autres numéros sont excellens et écrits par Hummel, c'est-à-dire d'une manière parfaitement conforme aux règles, et de plus avec une supériorité remarquable sous le rapport du style, comme sous celui de la partie technique.

Un seul point nous semble pourtant encore mériter le blâme ; c'est l'entière absence de principes arrêtés pour le doigté, qui du reste, nous nous plaisons à le reconnaître, est indiqué avec beaucoup de soin. Par exemple Hummel veut dans presque toute l'étendue du premier numéro que l'on passe le 3e et le 4e doigt par dessus le pouce, et *vice versa*, sur la dernière note d'un groupe composé de quatre doubles croches. Il est pourtant reconnu ou du moins parfaitement vrai, que cette manière de passer le doigt ne peut presque jamais être employée sans qu'il en résulte une faute pour l'accentuation et le rhythme. Par conséquent on devrait pour tous les cas de ce genre adopter comme principe constant que l'on doit préférablement et autant que cela est possible, ne passer les doigts que dans le cas où ce doigté est en rapport avec l'accentuation. Ainsi le doigté des deux premières mesures de la première étude devrait être marqué ainsi : 2.1, 4.3.2.1., 4.3.2.1., 2.1.2.3., 1.2.3.4., 1.2 3.4., 1.2.3.4.; et d'après tout ce que nous venons de dire à ce sujet, ce doigté serait de beaucoup préférable à celui qui est indiqué. Souvent aussi nous ne sommes pas d'accord avec l'auteur sur le doigté des accords brisés et des passages chromatiques ; mais ce sera la matière d'un article particulier. Nous n'avons que des éloges à donner aux études où le grand maître s'est plus attaché à l'idée qu'à la forme. Ces études sont empreintes d'une originalité riche et profonde, réunie à une combinaison technique bien calculée et riche d'effets. Nous signalons comme les meilleurs de tous, les numéros 7, 10, 11, 12, 13, 20 et 22, et nous affirmons, en outre, que ces études sont, quoique difficiles, bien en rapport avec la manière dont on joue le piano aujourd'hui ; et pourtant on n'y trouve ni charlatanisme ni le moindre *salto mortale*.

NOUVELLES.

*** Il y avait beaucoup d'HOMMES au premier bal de l'Opera. On y a exécuté un très beau morceau de symphonie de M. Boyeldieu, auquel on a donné le nom de *galop*. Ce morceau fait le plus grand honneur au célèbre compositeur qui nous prive depuis trop long-temps de ses nouvelles créations.

*** La recette de la 9.e représentation de *Robert le Diable*, à l'Opera, a produit plus de 9,000 francs. C'est un succès inoui dans les annales du théâtre.

*** Le Théâtre Italien donnera lundi 15 janvier, au bénéfice de M. Santini le premier acte de *Don Giovanni*, et *Il Barbiere di Siviglia* : C'est un spectacle qui intéressera les dilettanti.

*** Bellini vient de contracter un engagement avec le Théâtre Italien de Paris ; il s'est engagé à écrire, dans le courant de l'année, un opéra semi-seria, qui doit être représenté l'hiver prochain. On assure que c'est M. Scribe qui doit faire le libretto.

*** M. Ernst, jeune violon de beaucoup de talent, donnera incessamment un concert dans lequel on entendra ses nouvelles compositions, dont on dit beaucoup de bien.

*** Madame Stokhausen donnera une soirée musicale le 19 janvier, dans les salons de MM. Pleyel. On y entendra MM. Zuchelli, Hiller, Liszt et la bénéficiaire.

*** La direction du Théâtre Italien a fait preuve de tact et de bon goût en retirant du répertoire *Gianni di Calais*, un des opéras les plus faibles de Donizetti ; malgré les talens admirables de Tamburini, Rubini et mademoiselle Ungher, cet ouvrage a succombé à une seconde épreuve.

*** *Le Revenant*, de M. Gomis, attire du monde à l'Opéra-Comique. On s'occupe avec activité, à ce théâtre, d'un opéra nouveau de M. Auber, poëme de M. Scribe.

*** On écrit de Nice que M. Meyerbeer travaille beaucoup, et que *quatre actes* de son nouvel opéra sont entièrement terminés ; tout fait espérer que nous verrons bientôt un ouvrage important du célèbre auteur du *Crociato*, de *Robert le Diable*, etc., etc.

*** Nicolo Terzo, il signor di Ferrare, musique de M. Antonio Neumann, a obtenu un succès d'estime à Trieste ; le compositeur est jeune et donne de belles espérances. Cet ouvrage a été représenté au bénéfice des pauvres, par les membres de la société dramatico-philharmonique, et on dit beaucoup de bien des chanteurs et des cantatrices, dont un bon nombre se destine au théâtre.

*** L'Académie de chant réunie à la société philharmonique, a exécuté dernièrement à Berlin un oratorio en trois parties, composé par M. Loewe, sur la légende des Sept Dormans. Le compositeur, déjà connu par ses romances, qui ont obtenu le plus grand succès, parait avoir également réussi en traitant ce sujet plus important ; et dont

voici le fond : Sept frères de la ville d'Éphèse ont confessé la Croix ; poursuivis par l'empereur Décius, ils se sont réfugiés dans une caverne du Mont-Célion, dont leurs persécuteurs ont muré l'issue, et où ils ont péri martyrs de leur foi. Cent ans après des pâtres ouvrent leurs tombeaux, et les sept dormans se réveillent, mais seulement pour peu de temps, pendant lequel ils révèlent le miracle de leur martyre ; après quoi ils retombent dans le sommeil éternel. On dit que M. Loewe a tiré tout le parti possible de ce sujet aussi simple que poétique.

*** Mademoiselle Heinefetter, cantatrice distinguée, que l'on avait applaudie au Théâtre Italien de Paris, vient de partir pour Saint-Petersbourg, où elle doit donner douze concerts, pour lesquels la cour et la ville ont souscrit.

*** Les frères Ganz et les frères Muller font fureur à Brunswick et à Hambourg, par leur exécution des quatuors de Beethoven. On compare les deux premiers aux frères Bohrer, pour la perfection de l'exécution et de l'ensemble.

*** Donizetti vient d'arriver à Turin pour mettre en scène un opéra nouveau, *Fausto*.

*** A la Haye, Aloys Schmitt a obtenu un brillant succès comme pianiste et comme compositeur.

*** Une très jeune personne, mademoiselle Pixis, fille adoptive du compositeur de ce nom, fait fureur dans les salons ; elle a chanté dernièrement à la cour une romance italienne de M. Dessauer, compositeur d'un talent éminent. Nous parlerons incessamment des ouvrages de ce jeune auteur.

*** Le *Diario de Rome* annonce comme chose remarquable, et preuve des progrès de l'art musical :

« Il s'est formé à Rome une société qui nous fera entendre cet hiver les *quatuors* les plus intéressans de Haydn, Mozart et Beethoven. »

*** *Lucrèce Borgia*, de Donizetti, a fait un semi-fiasco à Milan ; on y remarquait trop de vieilles connaissances. Le public trouvait les moyens de madame Lalande considérablement diminués depuis la dernière saison.

Le Dilettante annonce dans son dernier numéro, qu'il a publié hier, que ses *abonnés* seront servis par la *Gazette Musicale de Paris* jusqu'à l'extinction de leurs abonnemens. Nous tiendrons religieusement la promesse de ce journal, et nous prions ceux de MM. les abonnés dont l'abonnement est expiré, de vouloir bien le renouveler au bureau de la *Gazette Musicale* de Paris, rue Richelieu, 97.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi* : Le Comte Ory, et la Révolte au Serail. — *Mercredi* : Robert le Diable. — *Vendredi* : Gustave.

THÉATRE ITALIEN. *Mardi* : La Gazza Ladra — *Jeudi* : Il Pirata. — *Samedi* : Le Capuletti e le Montechi, et l'Italiana in Algieri, reduit en un acte.

OPÉRA-COMIQUE. *Dimanche* : Le Pré aux Clercs, Ludovic. — *Lundi* : Le Revenant, le Valet de Chambre. — *Mardi* : Le Revenant, le Nouveau Seigneur. — *Mercredi* : Le Pré aux Clercs, le Nouveau Seigneur. — *Jeudi* : Le Revenant, le Muletier. — *Vendredi* : Le Pré aux Clercs, les Visitandines. — *Samedi* : Le Revenant.

CONCERTS. *Dimanche* : Matinées de MM. Tilmant ; on y exécute d'une manière admirable les quatuors de Beethoven, Mozart et Onslow.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

Album des Pianistes, morceaux inédits par MM. Chopin, Kalkbrenner, Moscheles, Pixis, Hiller, Cramer, F. Hunten, J. Herz. Prix : 20 fr. net.

Adam. Le Proscrit, opéra en trois actes, partition — 125 fr.
— La partie d'orchestre du même opéra. — 125 fr.
Chopin. Op. 15. Trois nocturnes pour piano. — 7 fr. 50 c.
Kalkbrenner. Op. 121. Les Soupirs, deux romances p. le piano. — 6 fr.
Moscheles. Op. 89. Impromptu. — 5 fr.
Pixis. Op. 125. Caprice dramat. sur des motifs de Ludovic. — 7 fr. 50 c.
Hiller. Op. 9. La Danse des Fées. — 5 fr.
— Op. 11. La Sérénade, prélude, romance et final. — 6 fr.
Cramer. Fantaisie sur des motifs d'Euriante. — 6 fr.
Hunten. Op. 57. Fantaisie brillante sur des thèmes de Ludovic. — 6 fr.
J. Herz. Op. 25. Rondo brill. sur des thèmes de Ludovic. — 7 fr. 50 c.
Stœpel. Op. 38. Variations brillantes sur un thème favori de Ludovic : *Oui, voilà ma femme.* — 5 fr.
Sowinsky. Op. 32. Variations brill. sur le quatuor de Ludovic. — 6 fr.

ROMANCES

Avec accompagnement de Piano.

Meyerbeer. A une jeune mère. — 2 fr.
Dessauer. La prière pour tous. — 2 fr.
— Le Ciel est pur. — 3 fr.
— Sérénade de Marie Tudor. — 2 fr.
— Romance italienne. — 3 fr.
Lhuillier. Mon doux pays. — 2 fr.
— Souvenirs de mademoiselle Félicité à ses compagnes. — 2 fr.
Les mêmes avec accompagnement de guitare. Chaque : — 1 fr.

Publiée par Delahante.

Lagoanère. Nocturne concertant pour piano et violon. — 7 fr. 50 c.
Haydn. Op. 61. Les Chasses, quatre rondos pour piano, sur des thèmes de Labarre, divisés en deux suites. Chaque : — 5 fr.
Tolbecque. Les Chasses, quadrille de contredanses pour piano, sur des motifs de Th. Labarre. — 4 fr. 50 c.
Labarre. Les Chasses en six tableaux, paroles de M. A. Betourné, pour piano 15 fr. ; pour guitare, — 7 fr. 50 c.

Publiée par Ign. Pleyel et Comp.

Féd. Kalkbrenner. Op. 120. Variations brillantes pour piano, sur une mazurka de Chopin. — 7 fr. 50 c.
Ch. Czerny. Op. 215. Le jeune Pianiste, récréations faciles (en deux livraisons). Chaque : — 6 fr.
Camus. Op. 30. Le Bouquet de bal, air varié pour la flûte avec accompagnement de piano ou quatuor. — 10 fr.

Romances avec accompagnement de Piano.

Pauline Duchambge. Tristesse ! — 2 fr.
— Si j'étais aimée. — 2 fr.
— Oublions-nous. — 2 fr.
— Qu'elle est triste ! — 2 fr.
Aug. Panseron. J'ai bientôt dix ans. — 2 fr.
— Vous avez pleuré. — 2 fr.
— Aimons, chantons. — 2 fr.
— Le Forban. — 2 fr.
Ed. Bruguière. Elle est là qui dort. — 2 fr.
Masini. L'Amour du pays. — 2 fr.
Les mêmes avec accompagnement de guitare. Chaque : — 1 fr.

On annonce comme devant paraître incessamment, Essais historiques sur les Bardes, les Jongleurs et les Trouvères normands et anglo-normands, par l'abbé Delarue, à Caen.

Incessamment paraitra un ouvrage qui promet d'être fort intéressant : Correspondance entre Goethe et Zelter, directeur de l'Académie de chant à Berlin, 6 vol. in-8°.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 3.

CONDIT. DE L'ABONNEM.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On payera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départ., et 5 fr. pour l'étranger.

La **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 19 JANVIER 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent, doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

ALI-BABA,

ET SAINTE CÉCILE.

Voltaire n'aimait pas qu'on lui parlât de Fontenelle, qui, disait-il, lui avait volé dix ans. — S'il est vrai qu'il n'y ait, pour un nombre donné d'individus, qu'une certaine dose d'années et de génie que la Providence distribue par portions peu égales, nous devons être fort en colère contre M. Cherubini, qui, arrivé à l'âge où les hommes voient ordinairement décroître leur force et leur intelligence, est toujours jeune d'imagination et de verve, et menace de voler encore bien des gens.

C'est, je crois, en 1778 que M. Cherubini composa à Alexandrie son premier opéra. Il y a cinquante-cinq ans! Sont-ils nombreux les hommes qui peuvent fournir une telle carrière, et compter plus d'un demi-siècle de travaux et de gloire? Il est beau de voir l'homme du siècle passé, debout dans celui-ci, jouir à la fois de ses succès d'autrefois et de ceux d'aujourd'hui, contemporain de son immortalité!

Il est consolant aussi pour l'artiste, de voir l'art et ses productions résister aux plus violentes commotions. Que d'évènemens dans ces cinquante ans! Que de changemens! Que de fois le monde politique s'est ébranlé! Mais la guerre, les révolutions ont beau se ruer sur l'art, l'art est fort, il poursuit sa carrière, il vit toujours. L'Italie de 1778 n'existe plus, mais le trio d'*Ifigenia in Aulide* est là. Le directoire a duré peu de temps; heureusement pour nous la finale des *Deux Journées*, sa contemporaine, lui a survécu.

Il n'y a pas long-temps, un roi, des princes, des ministres, des généraux, des évêques, des grands seigneurs, toute une cour, réunie sous les voûtes de l'église de Saint-Denis, venait pleurer en grande pompe et à jour fixe; c'était le 21 janvier, jour d'expiation. Où est ce roi? ces ministres, ces généraux, ces évêques, ces grands seigneurs, où sont-ils? ils ont au moins changé de costumes; mais ce magnifique *Requiem*, si beau, si terrible, si religieux, le voilà, il n'est pas changé, il est toujours beau! Tous les amateurs de musique savent que Charles X a été sacré à Reims, car voici la messe du sacre. Ces belles compositions sont de véritables monumens; et à propos de cela, il faut que je vous raconte une histoire.

Celui qui écrit ces lignes a l'avantage de connaître M. Cherubini. Il y a quelque temps, il alla rendre visite à ce célèbre compositeur; il ne le trouva point chez lui: voulant absolument lui parler, il prit le parti d'attendre son retour.

Comme tout est important dans ce qu'il va vous raconter, vous lui permettrez d'entrer dans quelques détails. Introduit dans le cabinet de M. Cherubini, il se promena d'abord de long en large; puis il s'assit au piano, et fit quatre accords; puis il se leva, et se mit à contempler la bibliothèque.

Il y vit rangés les chefs-d'œuvre anciens et modernes de toutes les écoles. Il regarda ces noms illustres avec respect et admiration, et commença à méditer.

Il médita quelques instans debout, puis prit un fauteuil, le mit au coin du feu, et médita assis, ce qu'il trouva plus commode.

Il fit alors les réflexions que vous avez lues au commencement de cet article, et il vint à penser qu'on

pourrait, à l'aide des monumens musicaux, faire une bibliothèque historique, où chaque partition, indiquant l'époque qui la vit naître, les révolutions dont elle fut témoin, rappellerait les rois, les ministres de son temps, comme les pyramides d'Égypte rappellent les Pharaons.

Puis, soit que ce fût une conséquence naturelle de ses méditations, soit qu'il ait peu de ressources dans l'esprit, il s'endormit, ou crut s'endormir, car ce point n'est pas encore bien éclairci pour lui.

Nous supposerons cependant qu'il dormait, et nous dirons, pour le justifier, qu'il était cinq heures du soir, qu'il pleuvait, qu'il faisait noir, qu'il ventait très fort, qu'il n'y avait point de lumière dans l'appartement, qu'il était au coin du feu, et qu'il avait sommeil.

Il ignore combien de temps il resta dans cet état sans rien voir, mais tout-à-coup voici ce qu'il vit :

Il vit la chambre dans laquelle il était s'agrandir démesurément. Les murs se reculèrent petit à petit, pas à pas, et en mesure; en même temps le plafond s'élevait; et comme celui qui écrit ces lignes est musicien, et que dans les rêves on confond assez habituellement les notions les plus diverses, il jugea dans son rêve que le plafond s'était élevé au moins de quinze octaves, ce qui l'étonna un moment.

Il vit ensuite à l'endroit le plus reculé de l'appartement, un groupe de personnes respectables qu'il n'avait jamais vues; mais l'intelligence supérieure qu'il a toujours en rêve, lui fit comprendre à l'instant même que c'étaient les compositeurs illustres des temps passés. Ils avaient l'air grave, mais bon, sérieux mais aimable, et se comportaient avec modération et décence, comme il convient à des morts de bonne compagnie, reçus chez un vivant aussi célèbre qu'eux.

Bientôt un autre groupe vint se joindre au premier, et il n'eut pas de peine à reconnaître des gens qu'il voyait tous les jours. Il vit avec le plus vif plaisir arriver successivement, Berton, Lesueur, Boieldieu, Auber, Meyerbeer, Carafa, Rossini, Paër, et le maître de la maison, Cherubini, arrivant un peu tard, contre son ordinaire.

Un troisième groupe se présenta bientôt : c'étaient aussi des hommes de génie, qu'il avait connus sur cette terre; mais, hélas! ils l'avaient quittée trop tôt, ils avaient trop tôt rejoint leurs illustres devanciers : c'étaient Méhul, Catel, Weber, Beethoven et Hérold.

Cette imposante compagnie étant réunie au fond de l'appartement, tous s'assirent tranquillement et avec ordre; puis ils parurent attendre dans un profond recueillement, échangeant cependant de temps en temps quelques paroles à voix basse.

Ma curiosité, mon attention, mon respect, étaient portés au plus haut point. Caché dans un coin, j'osais à peine regarder; cependant mes yeux erraient de l'un à l'autre, et je les observais tous. Je vis Berton tendre la main à Gluck et à Sacchini; Paër embrassait Jomelli; Boieldieu et Auber s'entretenaient avec Cimarosa et Paisiello; Beethoven, Weber et Meyerbeer parlaient allemand, et Rossini, causant avec Mozart et Cherubini, leur offrait du tabac.

Bientôt un spectacle nouveau me frappa : ce que l'illustre assistance semblait attendre, se réalisa. Nous nous trouvâmes transportés dans un édifice magnifique: mais comment essayer de le décrire? Quel architecte mortel en oserait construire un semblable? Tous les styles s'y trouvaient employés, sans s'y confondre, avec un art admirable. D'un côté, le gothique allemand, avec ses ogives, ses sculptures et son obscurité religieuse; ailleurs, la renaissance avec ses ornemens légers et élégans. Plus loin, le byzantin, avec ses images de saints sur des fonds d'or, et ses chapiteaux dissemblables. Là, la pure architecture italienne, des colonnes richement cannelées que caressaient les rayons éclatans d'un soleil d'été. D'un autre côté encore, des constructions bizarres et fantastiques, comme les villes de *Martynns*, s'élevaient dans de vagues ténèbres; c'était la plus belle chose du monde, et il est vraiment fâcheux qu'on ne puisse voir une aussi belle chose qu'en rêve.

Le petit piano de Cherubini avait aussi subi sa transformation; il était devenu une orgue immense. D'énormes tubes d'airain, dont la base sortait de terre, s'élevaient jusqu'au sommet du temple; et comme j'avais tous les priviléges d'un homme qui rêve, je voyais distinctement, derrière la triple rangée de tuyaux, une machine à vapeur, de la force de 300 chevaux, prête à fonctionner et à verser des torrens d'air dans ces gigantesques conduits.

Un silence profond et solennel régnait dans la docte assemblée. Bientôt une auréole douce et brillante se montra au point le plus élevé de la voûte. Tous les grands hommes se prosternèrent; j'osai faire comme eux.

Je fus alors plongé dans une extase ravissante. J'éprouvai une sensation délicieuse, et qu'aucun mortel n'avait certainement éprouvée jusqu'à moi. La musique arrivait à l'âme, non plus seulement par les oreilles, mais par tous les sens. Cette auréole douce et brillante qui avait frappé mes yeux, c'étaient des accords lumineux qui la formaient. Un parfum d'harmonie se répan-

d:t autour de moi. Un vent léger, chargé de sons délicieux qui murmuraient doucement, agitait mollement l'air. Une jeune vierge, blanche et belle, parut tout-à-coup, et sur son front pur et resplendissant je lus : *Cecilia*.

Une émotion indéfinissable s'empara de moi. Je me rappelai que c'était le jour consacré chez les hommes à la vierge qui protège la musique : c'était la fête de sainte Cécile.

Il me fut alors révélé que tous les ans, à pareil jour, la vierge descend sur la terre; elle vient visiter ses fidèles, elle les réunit dans son temple; les âmes de ceux qui ne sont plus s'empressent d'accourir à sa voix, et ceux qui sont encore sur la terre assistent en esprit, à leur insu, à cette imposante solennité. Elle choisit, pour célébrer ses mystères, la demeure d'un de ses plus chers adorateurs; et cette fois, c'était chez Cherubini qu'elle descendait dans toute sa majesté.

Elle venait, doucement portée sur des nuages éclatans et sonores. Elle passa près de moi, sans me voir; je sentis le frôlement de sa robe céleste, et je fus pénétré d'un courant harmonique tellement puissant, que je n'y pus résister; je m'évanouis, et je restai quelque temps sans connaissauce.

Quand je revins à moi, tous les membres de l'assemblée avaient repris leur place, ils applaudissaient avec transport. La sainte était sur son nuage; elle venait probablement de prononcer un discours, et je regrettai amèrement que mon évanouissement m'eût empêché de l'entendre. Je ne puis donc dire en quelle langue fut prononcé le discours; s'il fut parlé ou chanté, s'il était en récitatif ou mesuré; enfin je n'en sais pas plus que vous sur ce sujet.

Quand les applaudissemens eurent cessé, la sainte agita une sonnette d'or qu'elle tenait à la main; je compris que la séance était ouverte. La cérémonie commença.

Du fond du temple, je vis s'avancer une procession de jeunes génies aux ailes blanches et éclatantes. Chacun d'eux portait une partition sur un pupitre d'or. C'étaient tous les chefs-d'œuvre que la vierge elle-même avait inspirés qui défilaient ainsi devant elle. Je fus à même de voir que les mortels jugent très bien la musique, car tous les ouvrages que je vis passer sous les yeux de la sainte sont précisément ceux aussi que l'admiration des hommes a consacrés. Je m'en réjouis pour l'intelligence humaine.

Pendant cette procession, des fleurs tombaient de la voûte sur les partitions, et les génies chantaient un chœur ravissant. Je ne saurais dire à quelle langue appartenaient les paroles de ce chœur, soit que ce fût une langue inconnue aux mortels et réservée seulement aux âmes purifiées après leur départ de la terre, soit que les génies prononçassent mal.

Lorsque la procession fut terminée, la sainte s'éleva sur son nuage, franchit des degrés de feu, et monta à l'orgue. Je vis alors fonctionner l'énorme machine à vapeur; le piston se leva, les réservoirs d'air s'enflèrent et vomirent un ouragan qu'engloutirent aussitôt les vastes cavités de l'orgue; la sainte pressa le clavier; je vis ses doigts immortels s'abaisser sur les touches. Des sons d'une force, d'une puissance irrésistibles, et cependant suaves et mélodieux, remplirent le temple. Il est impossible d'exprimer ce que je ressentis alors! Figurez-vous le tonnerre empruntant des sons d'une justesse parfaite, et modulant dans tous les tons. J'étais écrasé sous une masse d'harmonie; mes esprits se troublaient, et non seulement je sentais que j'allais être encore une fois anéanti par une force surhumaine, mais je pensais que j'allais mourir. Il me semblait que mon âme allait s'exhaler, emportée par la puissance des accords qui me traversaient.

Dans cet état d'anéantissement et de délire, j'entendis distinctement la vierge jouer des motifs des partitions qui avaient paru devant elle. Je reconnus toutes les mélodies, et je pus voir briller dans les yeux des compositeurs, tout le ravissement qu'ils éprouvaient lorsqu'ils entendaient leur musique jouée par la virtuose céleste.

Cependant mes forces m'abandonnaient peu à peu, mais sans que je souffrisse; au contraire, j'éprouvais un bien-être inexprimable, mes yeux se fermèrent, je n'entendis plus qu'un murmure confus; mon front était brûlant, et, autant que je puis me le rappeler, je vis plusieurs membres de l'assemblée quitter leurs places, et venir à moi pour me porter secours; c'étaient, je crois, Haydn, Pergolèse et Cherubini.

Quand je repris mes sens, je vis M. Cherubini debout à côté de moi. Il me frappait doucement sur l'épaule. J'ouvris les yeux. — Vous êtes seul, lui dis-je? — Au lieu de me répondre il me faisait respirer un petit flacon qu'il tenait à la main. — Et sainte Cécile, est-elle partie sur son nuage? — Il me regarda d'un air triste et étonné. — Et Haydn et Pergolèse qui étaient là, avec vous, près de moi, que sont-ils devenus?

— Mon pauvre ami, me répondit M. Cherubini, tu es malade; voilà un quart d'heure que je cherche à te faire revenir à toi; tu es la proie d'un horrible cauchemar; je viens de rentrer, regarde dans quel état je t'ai trouvé. — Je regardai autour de moi, j'étais étendu par terre, emprisonné sous mon fauteuil renversé.

Je me levai assez honteux. — J'ai eu une vision, dis-je vivement à M. Cherubini. — Une vision? dis que tu as rêvé. — Non, lui dis-je, j'ai eu une vision, et la preuve, c'est que je viens de vous voir, habillé comme vous l'êtes maintenant; vous aviez la tabatière que voici dans votre main, et non une des soixante-dix-sept autres que vous avez dans votre armoire. Vous aviez cette cravate, ce gilet, et le petit bouton que je vous vois sur la joue gauche, et que vous n'aviez pas hier quand je vous quittai.

Il se mit à rire. — Je m'assis près de lui, et lui racontai ma vision. Il hochait la tête et m'écoutait d'un air distrait. « J'ai entendu sainte Cécile jouer votre finale des *Deux Journées*, l'introduction d'*Elisa*, votre *Pie Jesu*, votre *Messe à trois voix*, et bien d'autres morceaux encore, lui dis-je. J'ai vu toutes vos partitions, portées chacune par un beau génie, sur un pupitre d'or, défiler devant la sainte. Toutes... excepté une... pourtant... Oui, j'en suis sûr, je n'ai pas vu *Ali-Baba*... Ce n'est pas sa faute, me dit M. Cherubini... — Comment? — Cela ne m'étonne pas... — Que voulez-vous dire? — La partition d'*Ali-Baba* n'existe point. — Je ne comprends pas. — Cela est bien simple, *Ali-Baba* n'a pu paraître à la cour de sainte Cécile, parce qu'il n'a pas trouvé d'éditeur.

Je fis un bond sur mon fauteuil. — Vous voyez bien, lui dis-je, que je ne rêvais pas!... est-il possible! un si bel ouvrage, rester manuscrit, et être dérobé ainsi à l'admiration des connaisseurs! Dans une ville comme Paris, où les arts sont aimés et cultivés, les éditeurs ne se sont pas disputé le droit de publier un ouvrage de Cherubini! Que leur faut-il donc? Quoi! cette romance, si délicieusement chantée au premier acte par Nourrit, avec la voix et l'âme qu'on lui connaît; cette charmante introduction du deuxième acte, si vive, si animée; au troisième acte, le grand duo entre Nourrit et Levasseur, qu'ils exécutent d'une manière si piquante; au quatrième, le trio des Dormeurs, morceau admirable, l'air de madame Damoreau, qu'elle chante... comme sainte Cécile le chanterait; au cinquième, le duo bouffe de Nourrit et de Massol, etc., etc.; tous ces morceaux n'ont pas trouvé grâce devant leurs yeux! Tant d'éditeurs, qui fournissent la capitale de musique, ont laissé passer cette partition! ils ne s'en sont pas emparés, ils l'ont dédaignée! C'est incroyable, c'est de la barbarie! c'est...

—Mon cher ami, me dit M. Cherubini, ne t'échauffe pas tant; si ma partition n'est pas gravée à Paris, elle le sera en Allemagne. En disant ces mots il se mit à écrire, et je ne lui parlai plus.

Mais je continuai mes réflexions, et je m'étonnai toujours qu'on n'ait pas publié un opéra qui renferme tant de beautés, un opéra représenté sur un théâtre que la faveur publique environne, où les succès ont de l'éclat et du retentissement, et exécuté par des artistes d'un talent éminent, que tout Paris chérit et applaudit.

FROMENTAL HALEVY.

La Chapelle Sixtine a Rome.

(DEUXIÈME ARTICLE.)

La troisième espèce de style usité à la chapelle Sixtine est celle où l'une des quatre voix composant le chœur chante d'abord un thème quelconque, qui est ensuite répété tour à tour en imitation par chacune des autres voix, et continué jusqu'à la fin en traits figurés. Le thème est ordinairement un plain-chant qu'une des voix exécute souvent en entier, pendant que les autres brodent le motif par des traits d'imitation et de fugue. C'est ainsi que je pourrais encore citer ici le beau chant du Carême de Palestrina, *O crux! ave, spes unica*, dans lequel l'une des voix exécute le plain-chant, comme il est écrit dans le livre des chants grégoriens, tandis que les autres voix l'accompagnent de mélodies tout-à-fait particulières à chacune d'elles. Dans ce chant, chacune des parties doit naturellement avoir la marche mélodique qui lui est propre. Aussi toutes paraissent-elles isolées et indépendantes les unes des autres. Si, par exemple, le morceau est à trois, quatre, six, ou même huit voix, on entend se présenter de front autant de mélodies différentes qui paraissent n'avoir entre elles rien de commun, si ce n'est que cet étrange assemblage de mélodies, que chaque partie du chœur a l'air d'exécuter par l'effet d'une inspiration momentanée, ne cesse pourtant pas un seul instant de produire à l'oreille un effet agréable et conforme aux plus strictes lois de l'harmonie. Il est naturel que dans cette exécution simultanée de plusieurs mélodies entièrement distinctes, aucune n'attache l'auditeur préférablement à l'autre. A peine l'oreille a-t-elle suivi un chant, qu'aussitôt il s'en présente un autre dont le premier ne semble plus être que l'accompagnement. L'oreille de l'auditeur s'intéresse alternativement pour chacune des voix, sans qu'aucune d'elles puisse captiver exclusivement son attention. On concevra de même qu'une réunion aussi multiple de mélodies doit faire presque entièrement disparaître l'accentuation des temps forts et des temps faibles, et par suite, le sentiment d'une mesure bien exacte. Là où il n'y a point de mesure, il ne peut par

conséquent exister aucun de ces groupes de mesures qui rendent la structure rhythmique si compréhensible dans la musique moderne. Plus ces différentes mélodies sont indépendantes les unes des autres, plus elles sont artistement enchaînées entre elles, et plus aussi elles font à l'oreille l'effet d'une espèce de brouillamini qui n'a aucun caractère décidé, et qui pourtant ne cesse jamais d'être satisfaisant sous le rapport de l'harmonie. Ce style est le plus riche, le plus favorable au déploiement de la science, et c'est aussi celui qui est le plus usité à la chapelle pontificale. C'est ainsi que sont écrits tous les motets, les messes et les hymnes de Palestrina, Orlando Lasso, Vittoria, Siciliani, Nanini Moralès, et d'un nombre infini de compositeurs leurs contemporains. Le chanteur du pape Pierluigi, né à Palestrina, près de Rome, et nommé ensuite, pour cette raison, Palestrina, s'acquit dans cette manière d'écrire une telle réputation, qu'on le surnomma le père de la musique religieuse (*princeps musicæ*). Après lui, on nomma ce style, le plus sévère et le plus élevé de tous, le style *alla Palestrina*, ou bien encore *alla Capella*, parce que les compositions de ce genre étaient écrites pour les chapelles des princes, mais surtout pour celle du pape.

Les chants de la chapelle Sixtine consistent donc dans ces trois manières différentes, dont la dernière (*alla Capella*) est la plus élevée et la plus usitée. C'est dans ce style que les compositeurs et les chanteurs, par leur exécution, se montrent avec le plus d'éclat. En effet, outre que les chanteurs n'ont pour ces compositions de point d'appui, ni dans les paroles du texte placées en lignes parallèles, ni dans les accens mélodiques ou rhythmiques pour l'entrée de telle ou telle voix, ils ont encore cette difficulté de plus, qu'ils exécutent ces compositions sur un seul grand volume, où les parties sont séparées, à la vérité, mais où elles sont notées avec les signes primitifs et sans aucune division de mesure.

Ce n'est que tout récemment, lors de la production du *Miserere* de Baini, par lequel celui de Leo a été entièrement éclipsé, que la chapelle pontificale, restée jusqu'alors si pure de toute influence moderne, s'est trouvée enrichie d'un nouveau genre auquel elle avait toujours été étrangère. Cependant, comme cela peut passer pour une exception dont on n'a eu qu'un exemple, il est inutile de nous en occuper comme d'un style généralement usité. Quoique l'abbé Baini, chanteur du pape et directeur de la chapelle, soit plus que tout autre versé dans l'ancien style *alla Capella*, le style de son siècle, ou au moins celui du siècle précédent, le style de son professeur Jannacconi, a trouvé accès dans son *Miserere*. En effet, au lieu du pur style *alla Capella*, ou de celui dans lequel ont été composés les *Miserere* d'Allegri, Bei ou Leo, on trouve plutôt dans celui de Baini ce plan musical, ce style qui consiste à varier la mélodie selon le caractère et le changement des paroles à chaque verset. Quelquefois, et ce cas est bien rare, il est simple comme Allegri; mais il arrive plus souvent que lorsqu'il veut peindre le sens des paroles par des traits fugués et des imitations strictes, il se rapproche de l'école de Scarlatti, le Sébastien Bach de l'Italie. Je n'ai pas seulement entendu exécuter le *Miserere* de Baini, je l'ai lu très attentivement, et je l'ai étudié en détail avec Baini lui-même, qui a bien voulu m'éclairer de ses observations orales. Je pourrais soutenir hardiment qu'il a épuisé dans cette composition tout ce que l'art connaît de plus difficile, et que son œuvre doit le faire regarder comme un maître et un artiste du premier ordre. Assurément ce travail qui, comme chef-d'œuvre de l'art, renferme peut-être autant de science qu'aucune autre production de la chapelle pontificale, mérite bien l'honneur d'être placé entre ceux de Bei et d'Allegri. Et pourtant, malgré ma profonde estime pour Baini, malgré l'attachement que je lui porte, comme homme, comme savant et comme artiste, je n'hésite pas à affirmer que le jour où un décret pontifical a autorisé la réception de son *Miserere*, la chapelle Sixtine a fait le premier pas vers sa décadence. Si, en effet, nous trouvons dans cette œuvre une profusion de science telle que, sous ce rapport, les ouvrages des Bei, des Allegri et des Leo ne sont plus que des jeux d'enfans, nous regrettons aussi de n'y pas rencontrer cette simplicité, ainsi que ce cachet d'innocence et de piété, qui, pendant tant de siècles, avaient attiré l'admiration de l'Europe. Jusqu'à Baini, la peinture des sons avait été inconnue dans la chapelle Sixtine. Le caractère des fêtes religieuses, l'esprit et le sens des fêtes, voilà quelles étaient les seules ressources des compositeurs, pour former la couleur fondamentale de leur musique, couleur que, depuis la première jusqu'à la dernière note, il était impossible de méconnaître. De là cette différence essentielle entre une messe du carême et une autre destinée à célébrer un jour de réjouissance, tel que Pâques, la Pentecôte, etc. Baini, au contraire, ne s'attache pas, comme le faisait Allegri, à peindre le deuil ou la contrition, mais il reproduit le changement des idées suivant le sens des paroles. On voit par là que Baini, qui ne connaît, pour ainsi dire, que les œuvres d'Animuccia, de Palestrina, de Moralès, et de leurs contemporains, Baini à qui Haendel, Graun, Gluck, Haydn et Mozart ne sont presque connus que de nom, a pourtant subi l'in-

fluence du siècle où il écrivait. En effet, cet homme dont la vie tout entière a été divisée en deux parts, dont l'une consacrée à l'étude de la théologie, voire même de la casuistique, qui lui est nécessaire comme confesseur; et l'autre à celle de la musique, science qu'il a travaillée en compositeur et en historien, cet homme qui n'a jamais vu ni entendu un opéra quelconque, qui se croirait perdu si jamais il éprouvait la tentation d'en voir un seul, cet homme a pourtant traité ses compositions avec un style dramatique, en reproduisant sans cesse le sens des paroles et des sentimens, comme aurait pu le faire un compositeur d'opéras, si ce n'est que ce dernier aurait employé des couleurs plus brillantes et plus mondaines.

Si nous réfléchissons qu'il se trouve encore à Rome des familles de haut parage qui se rassemblent le soir, avec leurs domestiques, pour célébrer le sacrifice du Rosaire, nous aurons moins lieu de nous étonner de la simplicité religieuse de Baini, qui a été élevé presque entièrement dans l'église, qui vit dans une retraite absolue, et qui, par conséquent, n'est que difficilement accessible. Je l'ai sollicité à plusieurs reprises de m'accorder une copie de son *Miserere ;* mais le monde ne contient pas de trésor capable de le faire consentir à une pareille demande, attendu qu'il a écrit cet ouvrage pour la chapelle pontificale, et que dès lors il a cessé d'en être propriétaire. Il craindrait d'être excommunié, parce que jadis on frappait d'excommunication ceux qui se rendaient coupables d'un semblable procédé. Je n'ajouterai qu'un trait qui achèvera de peindre sa puérilité religieuse. Il a dédié à la Sainte-Vierge, mère de Dieu, le livre qu'il a écrit sur la vie de Palestrina, ouvrage d'ailleurs si remarquable par les richesses qu'il contient, relativement à l'histoire de la musique.

Maintenant il est difficile de comprendre comment Baini a pu, sur la demande du roi de Prusse, consentir à écrire des chants pour le nouveau rituel de l'Église protestante. Pour l'en récompenser, le roi de Prusse lui envoya la médaille d'or des artistes, et lui fit en même temps présent de la planche en cuivre du portrait de Palestrina, que le monarque avait fait faire à Rome par les meilleurs artistes sur plusieurs anciens portraits de ce grand maître. Baini ajouta cette belle gravure à son ouvrage, auquel elle sert de frontispice, et aujourd'hui il ne se montre pas médiocrement reconnaissant pour toutes ces marques de faveur. Le roi de Prusse est l'objet constant de ses prières, et il forme les vœux les plus ardens pour que Dieu consente à éclairer un jour ce souverain, de manière à ce qu'il abandonne la voie du péché pour entrer dans celle de la grâce; et qu'avant de mourir, son retour à la lumière et au giron de l'Église catholique puisse l'empêcher de devenir, comme protestant, victime d'une damnation éternelle.

La vie de Baini est d'un intérêt trop puissant pour l'art, les services qu'il a rendus à l'histoire de la musique sont trop importans, enfin la sympathie qu'il doit inspirer à tout artiste est trop forte, pour que je puisse craindre de fatiguer le lecteur par ces petits traits de caractère qui font voir dans toute sa pureté, dans toute son innocence religieuse, l'homme de génie dont la vie est simple comme celle du cloître. La vie de Baini ressemble à celle de la plupart des grands compositeurs de l'Italie. Ils vécurent presque tous dans des cloîtres, ou adoptèrent le genre de vie qu'on y mène. Je ne nommerai, parmi beaucoup d'autres, que le père Martini, et le père Mattei, le maître de Rossini. Tous ces compositeurs ont été de grands artistes, mais, comme hommes, leur aveuglement religieux les a rendus petits, bien petits.

(*La suite dans un prochain numéro.*)

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE REVENANT, *opéra fantastique en deux actes.*

(DEUXIÈME ARTICLE.)

Au second acte, nous faisons connaissance avec sir Henri, le fils du vieux sir Robert, qui arrive en poste pour prendre possession des biens de son père. La douleur qu'il en éprouve ne l'empêche pourtant pas de reconnaître la jolie Sara, auprès de laquelle il devient plus pressant que jamais. Celle-ci, fidèle comme on l'est à l'Opéra-Comique, refuse les offres de son seigneur, à qui elle ne craint pas de dire en face qu'elle aime Sténie, et qu'elle le préfère à tout autre, ce dont nous lui savons d'autant plus gré, que sa résistance amène un fort joli duo entre elle et son séducteur désappointé. Heureusement pour ce dernier, il s'aperçoit, en compulsant le registre des créances de son père, que Sténie, son rival, y est porté comme débiteur du défunt. Sir Henri réclame l'argent qui lui est dû; Sténie affirme qu'il a payé sir Robert; quant à la quittance, il y a une petite difficulté qui s'oppose à ce qu'il puisse la produire: c'est que sir Robert s'est tellement pressé d'obéir aux ordres de l'enfer, qu'avant d'y descendre il a oublié de la signer. Sir Henri, enchanté de cette circonstance, s'obstine à demander son argent; le villageois s'échauffe, le seigneur s'emporte, et bientôt tous les villageois accourus aux cris de sir Henri viennent s'emparer de Sténie, pour le mener hors du village, où il lui est défendu de reparaître, à moins qu'il ne soit parvenu à se procurer la malencontreuse quittance. La scène change. Nous

voyons arriver Sténie désespéré de son exil et de la perte de sa maîtresse. Pendant toute sa route, il a été suivi par le personnage mystérieux du premier acte; ce qui n'a pas contribué beaucoup à ranimer son courage, déjà fort ébranlé par la solitude et l'obscurité. Succombant bientôt à la fatigue, il s'endort profondément. Pendant son sommeil, sir Arundel chante une fort belle romance, dans laquelle il exprime son repentir pour quelques anciennes peccadilles et son espoir dans la bonté de Dieu. Après quoi il évoque du fond de son tombeau le vieux Dugald, à qui il ordonne de conduire Sténie auprès de son maître. L'écuyer salue respectueusement, prend Sténie par la main, l'introduit dans le sépulcre, et les voilà partis pour l'enfer, où nous arrivons en même temps qu'eux. Les damnés sont à table, et sir Robert à côté d'eux. Sténie, présenté par Dugald, sollicite auprès de son ancien maître la quittance que celui-ci a oublié de lui remettre sur terre. Sir Robert, avant de la lui donner, exige que Sténie chante une ballade : après quelque hésitation, notre amoureux consent, il régale la société de la ballade du Diable, et tous les damnés reprennent le refrain en chœur. Après avoir chanté, il demande sa quittance, qu'on lui accorde enfin, et la scène change encore une fois.

Nous sommes au milieu d'un joli paysage : nous entendons l'orgue accompagner les voix des bienheureux priant pour sir Arundel, qui a fini son temps sur terre, et qui doit enfin goûter les joies du paradis. Sténie, revenu de son voyage souterrain, arrive juste à temps pour voir sir Arundel, dépouillé de son enveloppe terrestre, monter au ciel dans une auréole de gloire et de bonheur. Il présente sa quittance à sir Henri, qui est bien forcé de consentir enfin à son bonheur. Tout le monde est content, et la toile tombe.

Nous allons maintenant donner notre opinion sur la musique de cet opéra. En général nous la jugeons éminemment dramatique, riche en effets piquans et originaux, et la plupart des morceaux sont empreints d'une teinte de simplicité et de noblesse; mais peut-être aussi serait-on en droit de reprocher au compositeur un peu de monotonie. M. Gomis nous paraît ne pas s'abandonner à son génie avec assez de confiance, ce qui jette parfois un peu de raideur dans ses compositions, et les prive du brillant qu'elles pourraient avoir.

Les morceaux les plus remarquables de cet ouvrage sont, à notre avis, les suivans :

L'air de Dugald au commencement du premier acte, respire la fraîcheur et la force que peuvent inspirer encore dans un âge avancé des souvenirs de jeunesse, d'amour et de guerre. Le rhythme et l'harmonie surtout sont d'un grand intérêt.

L'air si simple du revenant est rempli de vérité dramatique et d'originalité musicale.

Le cœur des fermiers, « *sir Robert*, » brille par les mêmes qualités, et nous n'hésitons pas à le ranger parmi les meilleurs morceaux de ce genre. M. Gomis a traité avec la même supériorité de composition musicale la scène de la mort de sir Robert, ainsi que le petit chœur fugué qui termine le premier acte.

La romance de sir Arundel, «*Sous la puissance*,» est remplie de sentiment et de profondeur, et se distingue aussi par des tournures harmoniques aussi belles qu'originales, sans que pourtant on puisse jamais y remarquer la moindre bizarrerie ou la moindre recherche. Le compositeur a fait preuve dans tout le cours de ce morceau d'un goût exquis et d'une rare habileté. Nous devons aussi mentionner avec distinction le chœur si remarquable du second acte. Les damnés chantent : « *Joyeuse ivresse, buvons sans cesse*, » et sous ces paroles sont plaqués les accords longs et soutenus de *ré*, *ut* et *si* majeur, ainsi que ceux de *ut naturel*, *si bémol* et *la majeur*. On croirait que cette suite d'accords doivent paraître peu naturelles, et vicieuses même. Mais le compositeur a, par un trait de génie, et comme par enchantement, sauvé tout ce que cette suite d'accords pouvait présenter de dur, au moyen de deux gammes ascendantes, l'une en *ré*, et l'autre en *ut*, exécutées toutes deux par les instrumens à cordes.

Nous résumerons en ce peu de mots le jugement que nous portons sur l'auteur de cet ouvrage : M. Gomis n'est pas seulement un compositeur dramatique doué de la plus belle organisation musicale, c'est encore un homme d'une science profonde. Puisse-t-il bientôt trouver un sujet plus heureux qui lui permette de déployer avec succès les riches trésors de son génie!

NAUMANN.

REVUE CRITIQUE.

LES CHASSES en six tableaux, musique de Th. Labarre. Prix : 15 fr.

QUATRE RONDEAUX, pour le piano sur : Les *Chasses* de Labarre, par F. Hunten.

Le premier tableau représente une chasse au tigre, et, s'il nous est permis d'émettre notre opinion sur un art qui n'a avec la musique d'autre rapport que ceux de la parenté, ce dessin est exécuté avec assez de bonheur au moins pour ce qui concerne le paysage, car nous n'approuvons ni la figure principale du chasseur, ni l'entente du sujet en lui-même.

Au lieu de cet homme qui tue par derrière le tigre royal, nous aimerions mieux voir le chasseur face à face avec son ennemi. Par exem-

ple, on aurait pu représenter eette scène, décrite ainsi qu'il suit, dans le récit que faisait récemment un voyageur : Le chasseur américain cherche le tigre qui est en repos ; lorsqu'il est près de lui, il le réveille par un léger bruit; alors l'œil fixe, et le pas assuré, il marche droit au monstre, combattu entre la rage et la terreur, et lui donne la mort, aussitôt qu'il a pu le joindre. Cela nous semble plus beau et en même temps plus poétique. Voici les vers qui accompagnent ce tableau:

Entendez-vous par intervalles
Rugir les tigres des déserts?
Pressons les flancs de nos cavales;
De nobles jeux nous sont offerts.

Ces vers sont mis en musique pour une voix de soprano ou de tenor, avec une deuxième partie *ad libitum*, de second tenor ou de basse taille, et un accompagnement de piano. Nous ne voulons pas nier que ces paroles soient très favorables à la musique, mais nous ne pouvons nous empêcher de blâmer franchement la manière toute triviale dont le musicien a rendu les mots: « Intervalles » et « rugir, » et nous nous croyons d'autant plus fondés dans notre critique, que M. Labarre a trop de talent pour être obligé d'avoir recours à des moyens aussi communs.

Les trois couplets suivans sont écrits en entier pour une voix seule, de tenor ou de soprano, et la voix d'accompagnement fait entendre seulement par intervalles les mots: « Entendez-vous rugir le tigre? » Ce qui est d'un excellent effet.

L'espace ne nous permet pas de donner des six tableaux une analyse aussi étendue que celle-ci. Nous nous contenterons d'en donner une idée générale, et de baser ainsi le jugement sommaire que nous en portons : cet élégant opuscule se recommande auprès des amateurs par plus d'un genre d'intérêt, bien que le mérite poétique ne soit pas très élevé. La musique est légère, facile, et ne manque ni de fraicheur ni d'originalité. Nous recommandons, sous ce dernier rapport, la musique du troisième tableau.

M. François Hunten a arrangé avec beaucoup de goût et d'habileté, les romances principales de cet ouvrage en rondeaux. « *La chasse au loup, au renard, au cerf et à la bécasse*, trouveront beaucoup d'acheteurs parmi les pianistes de seconde et de troisième force.

La danse des fées, pour le piano, dédié à mademoiselle Taglioni, par Ferd. Hiller; Op. 9, prix : 5 fr.

Bien que nous ne puissions émettre la prétention d'avoir une idée bien précise sur les êtres fantastiques que M. Hiller nomme fées, et qu'il fait danser dans cette œuvre, l'assemblage des noms de Taglioni, de fée et de danse, et l'impression que nous a laissée le jeu délicat, tendre et profond du compositeur, suffisent pour que nous ne craignions pas de promettre du plaisir aux pianistes habiles qui exécuteront ce morceau.

Grand rondo brillant pour le piano-forte, sur deux thèmes favoris de Ludovic, d'Hérold et d'Halevy, par Jacques Herz; Op. 25, prix : 7 fr. 50 c.

Après une courte introduction que termine une longue cadence, vient le motif connu de « *je vends des scapulaires*, » qui, mêlé avec un autre thème favori *du même opéra*, forme le sujet d'un rondo très brillant, composé par M. Jacques Herz, avec l'habileté qu'on lui connaît. Ce morceau fait beaucoup d'effet sans être trop difficile, et il se recommande ainsi à un grand nombre d'amateurs.

NOUVELLES.

*** Le *Château d'Urtubi*, pièce très innocente en un acte, musique de feu Berton fils, a réussi sans opposition à l'Opéra-Comique.

*** *Ivanoe*, opéra de Pacini, second ouvrage de la saison, a fait un *fiasco* complet à Milan. Il n'y a qu'une voix sur la médiocrité désespérante de cet ouvrage.

*** On écrit de Madrid, que le Théâtre Italien est tout-à-fait abandonné par le public. La cause principale est le manque absolu de talens remarquables. Les chanteurs italiens deviennent de plus en plus rares : la plus belle troupe existante est sans contredit celle de Paris. Aucun théâtre italien n'offre aujourd'hui un ensemble de talens de premier ordre, tels que Rubini, Tamburini, Santini, Ivanoff, et mesdames Grisi et Ungher. Avec de pareils moyens, il n'est pas étonnant que le public s'y porte pour applaudir les chefs-d'œuvre de Rossini, que l'on exécute avec une rare perfection à ce théâtre.

*** C'est ce soir que madame Stokhaosen donne son concert dans les salons de MM. Pleyel, rue Cadet.

*** M. Ghys, jeune violoniste belge de beaucoup de talent, fera entendre, dans un concert qu'il doit donner vers la fin du mois, ses nouvelles compositions dont on dit du bien. Nous en rendrons compte après les avoir entendues.

*** La traduction allemande d'*Ali-Baba*, de Cherubini, se publie à Leipzig, et paraîtra incessamment.

*** Madame Devrient est attendue à Berlin; elle est engagée pour chanter douze opéras allemands, et notamment *Fidelio*, *Don Juan*, *Eurianthe*, *Oberon*, etc., etc.

*** Il y aura, le 26 janvier, grande fête musicale, dans la rue Bergère: c'est le premier concert du Conservatoire ; les amateurs et fidèles s'y rendront en grand nombre, il y aura beaucoup plus de monde que la salle n'en pourra contenir.

*** La première représentation de *Don Juan*, à l'Opéra, aura lieu vers le milieu de février.

*** Mme Malibran continue à faire fureur à Naples, dans les *Capuletti* et *Montechi* de Bellini, montés comme à Paris avec le troisième acte de *Vaccai*; elle a obtenu un véritable triomphe.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

Moscheles et *Mendelsohn*. Variations brillantes pour le piano à quatre mains, sur la marche de Preciosa de Weber. 9 fr.

Chopin et *Franchomme*. Grand duo pour piano et violon, sur des thèmes de Robert-le-Diable. 9 fr.

Meyerbeer. Robert-le-Diable, arrangé pour piano solo avec acc. de flûte ou violon, *ad libitum*. Net 25 fr.

— Le même opéra, arrangé pour le piano à quatre mains. Net 25 fr.

Adam. Ouverture du Proscrit, pour le piano à quatre mains. 6 fr.

Cottignies. Six fantaisies pour flûte seule, sur des motifs de Ludovic et du Proscrit, trois suites. Chaque. 5 fr.

Dotzauer. Quatre rondinos pour le violoncelle, sur des thèmes de Robert-le-Diable et la Straniera. Chaque. 5 fr.

Publiée par Delahante.

Tolbecque. Trois quadrilles de contredanses, suivis de walses et galop, sur les thèmes de la Révolte au Sérail, pour piano à deux et à quatre mains, en quintetti, pour deux violons, deux flûtes et deux flageolets

H. Herz. Pas redoublé de la Révolte au Sérail, arrangé pour le piano. 5 fr.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPÉRA. *Lundi*: Le Philtre, la Révolte. — *Mercredi* : la Muette. — *Vendredi*: Le Comte Ory, et la Révolte.

THÉATRE ITALIEN. *Lundi* : Le premier acte de Don Giovanni et il Barbiere. — *Mardi* : Il Pirata. — *Jeudi*: le Capuletti e le Montechi. — *Samedi* : Il Pirata.

OPÉRA-COMIQUE. *Dimanche*: Ludovic, la Dame Blanche. — *Lundi*: le Muletier, le Revenant. — *Mardi*: première représentation du Château d'Urtubi, le Nouveau Seigneur. — *Mercredi* : le Mannequin, le Revenant. — *Jeudi* : le Château, le Pré aux Clercs. — *Vendredi*: Marie, le Revenant. —*Samedi*: le Revenant, le Château.

CONCERTS. *Dimanche*: Matinée musicale au bénéfice d'un artiste, dans les salons de MM. Pleyel.

Erratum.—Dans le morceau de *Palestrina* donné dans le supplément de notre second numéro, à la première note de la dernière mesure de la première ligne de la basse, *lisez ut* au lieu du *mi*.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 4.

CONDIT. DE L'ABONNEM.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On payera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départ., et 5 fr. pour l'étranger.

La **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 26 JANVIER 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

Les personnes qui ont reçu les quatre premiers numéros de la *Gazette musicale de Paris*, et les abonnés du *Dilettante* dont l'abonnement est expiré, sont priés d'envoyer le montant de leur abonnement, s'ils ne veulent pas éprouver d'interruption dans l'envoi du journal.

SONGE
DE CHARLES-MARIE DE WEBER,
ÉCRIT PAR LUI-MÊME.

Enchanté d'une symphonie que j'avais heureusement terminée dans la matinée, ainsi que d'un excellent dîner que je venais de faire, je m'endormis doucement et me trouvai tout-à-coup transporté en songe dans la salle ordinaire des concerts, où tous les instrumens tenaient une assemblée solennelle et animée, sous la présidence du hautbois sentimental et à l'expression nasillarde. A droite s'était formé un club composé d'une viole d'amour, d'un cor de bassette, d'une viole di gamba et d'une flûte douce, qui tous se répandaient en lamentations sur le bon vieux temps. A gauche le papa hautbois tenait cercle avec les clarinettes jeunes ou vieilles, et les flûtes plus ou moins riches de clefs; au milieu se tenait le galant piano, entouré de quelques violons bien doux qui s'étaient formés d'après Pleyel et Girowitz. Les trompettes et les cors trinquaient dans un coin, et les petites flûtes ainsi que les flageolets, glapissaient dans la salle avec leurs accens naïfs et enfantins qui, suivant le papa hautbois, sont la pure méthode de *Jean-Paul* poussée par *Pestalozzi* au superlatif du naturel.

Tout allait pour le mieux, quand tout-à-coup la morose contre-basse entra bruyamment, accompagnée d'un couple de violoncelles, ses proches parens, et se jeta sur la chaise du chef d'orchestre avec tant de mauvaise humeur, que les violons en résonnèrent de frayeur. Oui, s'écria-t-elle, il n'y aurait plus qu'à se donner au diable, s'il fallait tous les jours subir de pareilles compositions. Je viens de répéter la symphonie d'un de nos compositeurs du jour; et quoique, comme chacun sait, je sois douée d'une passable dose de vigueur, il m'a pourtant été impossible d'y tenir plus long-temps; pendant cinq minutes la voix m'a manqué sans retour, et le sentiment de mon existence m'a entièrement abandonnée. Je ne suis pas faite pour sauter et me démener comme un bouc; je ne suis pas obligée de me transformer en violon, pour exécuter ce qu'il plaît à M. le compositeur d'appeler ses idées; ma foi, j'irai dans un orchestre de bal, et je gagnerai ma vie avec les contredanses de Straus ou de Lanner. — La chère maman a parfaitement raison, dit le premier violoncelle en essuyant la sueur qui l'inondait; je suis tellement fatiguée, que, depuis le dernier opéra de Chérubini, je ne me rappelle pas m'être échauffée à ce point. — Voyons, voyons, contez-nous cela, s'écrièrent tous les instrumens. — Cela ne peut se raconter, et encore bien moins s'entendre, interrompit le second violoncelle, car, suivant ce que mon divin maître Romberg m'a glissé à l'oreille, la symphonie que nous venons d'exécuter n'a été composée ni d'après la nature de quelque instrument, ni pour développer une idée, ni enfin dans un but quelconque, si ce n'est celui de paraître neuf et origiual. On nous fait grimper comme des vio-

lons. . . . . — Eh bien ! dit le premier violoncelle, pourquoi donc pas aussi bien qu'eux ? — Un second violon : Que chacun reste dans ses limites. — La quinte : Oui, car ma place est entre vous tous, et si vous me quittez, que deviendrai-je ? — Le premier violon : Ah ! pour vous, il n'en est plus question. Vous chantez avec nous à l'unisson, ou bien l'on vous emploie pour éveiller l'attention ou la terreur, comme on l'a fait dans les *Deux Journées !* Mais quant à ce qui touche au beau chant... — Le premier hautbois : A cet égard, personne ne peut se flatter d'être en état de se mesurer avec moi. — La première clarinette : Mon cher monsieur, vous nous permettrez bien, je pense, de citer aussi notre talent. — La première flûte : Oui, pour jouer des marches ou des airs de noce. — Le premier basson : Eh qui donc plus que moi se rapproche du divin tenor ? — Le premier cor : J'aime à croire que vous ne prétendez pas réunir autant de vigueur et de suavité que moi. — Le piano : Mais qu'est-que tout cela comparé à l'harmonie que je possède si complètement ? Vous n'êtes, vous autres, que des parties isolées d'un tout ; moi, je me suffis à moi-même. — Tous les instrumens à la fois : Taisez-vous donc ; il vous est impossible de filer le moindre son. — Le premier hautbois : Aucun *portamento*. — Le deuxième flageolet : Oui, papa a raison. — Le deuxième violoncelle : Mais, en vérité, il est impossible de faire entendre un seul son raisonnable dans un pareil tapage ! — Les trompettes et les timbales mugissant en *fortissimo* : Silence, donc ! nous voulons parler aussi. Que deviendrait toute une composition sans l'effet que nous produisons ? Quand nous ne résonnons pas, personne n'applaudit. — La flûte : Il n'y a que les âmes vulgaires que le bruit porte à applaudir : un murmure flatteur est cent fois préférable. — Le premier violon : Eh ! si je ne vous conduisais pas, que deviendriez-vous donc tous ? — La contre-basse faisant un bond : Tu n'y penses pas ; c'est moi qui soutiens tout, et sans moi il n'y a plus rien. — Tous les instrumens criant ensemble : C'est moi, c'est moi qui suis l'âme de la musique ; sans moi, plus de musique possible !

Tout-à-coup le garçon d'orchestre entra dans la salle, et tous les instrumens effrayés se séparèrent au plus vite, car ils connaissaient sa main puissante, qui était chargée de les porter à la répétition. Quoi donc ? s'écria-t-il, vous révoltez-vous encore une fois ? Attendez, on va mettre sur les pupitres la symphonie héroïque de Beethoven ; et celui qui, après l'avoir jouée, pourra encore remuer un membre ou une clef, n'aura qu'à se présenter. — Non, pas celle-là, s'écrièrent-ils tous. — Plutôt un opéra italien, rumina la quinte ; au moins on peut de temps à autre y faire son petit somme. — Ta ! ta ! ta ! répondit le garçon d'orchestre, vous avez besoin d'une leçon. Pensez-vous que dans notre siècle de lumière, où l'on ne fait qu'effleurer toutes les idées, un compositeur ira, pour l'amour de vous, renoncer au puissant élan de ses idées divines et gigantesques ? Dieu me pardonne, il n'est plus question de clarté ni de profondeur, à l'ancienne manière des Gluck, des Handel ou des Mozart. Peste ! écoutez la recette que je viens de recevoir de Vienne, et jugez ensuite. D'abord, dans un mouvement bien lent, rempli d'idées courtes et décousues, vous faites entendre tous les quarts d'heure trois ou quatre notes. Cela éveille l'attention ; ensuite, un roulement sourd de timbales et des traits mystérieux de quinte, le tout assaisonné d'une quantité convenable de pauses et de temps d'arrêt. Enfin, quand l'auditeur, à force d'attendre, a déjà renoncé à l'allegro, un mouvement furieux, dans lequel ; avant tout, on a bien soin qu'aucune idée principale ne domine ; car, il faut bien laisser un aliment à l'imagination de l'auditeur. Il ne faut pas négliger non plus de passer brusquement d'un ton dans un autre. Avez-vous besoin d'une modulation ? Vous n'avez besoin, comme Paër dans *Léonore*, que d'employer une suite de demi-tons, et du moment que vous arrivez à la note dont vous avez besoin comme tonique, vous vous y arrêtez, et votre modulation se trouve faite. Il faut éviter soigneusement tout ce qui ressemble à une règle, car les règles ne servent qu'à entraver le génie...

Tout-à-coup une des cordes de la guitare qui était suspendue au-dessus de ma tête vint à se rompre, et je m'éveillai suffoqué de terreur, au moment où, par mon rêve, j'étais sur le point de devenir un grand compositeur dans le goût moderne, autrement dit, un fou. Merci pour ton attention délicate, aimable instrument qui parfois accompagnes mes chants ! Je courus promptement relire le morceau que je venais d'achever, je m'assurai qu'il n'était pas composé d'après la recette du savant garçon d'orchestre, et j'allai en toute hâte, le cœur rempli d'une divine espérance, assister à la représentation de *Don Juan*.

La Chapelle Sixtine a Rome.

(TROISIÈME ARTICLE.)

A l'exception de la chapelle pontificale, il n'y a pas moyen d'entendre dans les églises de Rome autre chose que de la musique d'opéra, chantée sur des paroles religieuses. Je n'ai pas besoin de dire que les cymbales et les grosses caisses y jouent un rôle capital. Je dois pour-

tant citer encore la chapelle du Vatican, ou plutôt l'église Saint-Pierre : il faut bien la distinguer de celle du pape. Les artistes qui y sont attachés ne chantent que dans l'église Saint-Pierre, et principalement dans la chapelle Clémentine, qui forme le chœur des chanoines du Vatican. Ils sont sous la direction de Fioravanti. Rien n'est moins déterminé que le style de leur exécution. Tantôt ils font entendre des chants antiques comme ceux de la chapelle Sixtine, et tantôt les douces mélodies d'opéras de Fioraventi, empreintes d'un certain vernis religieux. Ils chantent pourtant dans le carême des *Miserere* assez bien faits, qui expriment un sentiment religieux assez sévère, quoi que traités dans des formes un peu modernes. Ce chœur, confondu par beaucoup de voyageurs à qui il a été impossible de pénétrer jusqu'à la chapelle pontificale, avec celui des chanteurs du pape, ce qui a donné lieu à un grand nombre de critiques plus mal fondées les unes que les autres ; ce chœur, dis-je, n'assiste qu'aux solennités de l'église Saint-Pierre ; mais du moment que le pape officie en personne, ou que seulement il est présent à la cérémonie, il doit faire place aux chanteurs pontificaux. Ceux-ci vont partout où se trouve le saint-père, et jamais sans lui. Ils sont les accompagnateurs inséparables du pape, et dans toutes les cérémonies ils se tiennent à ses côtés. Ils vont avec lui au Vatican ou au palais Quirinal, suivant que le pape réside dans l'une ou l'autre de ces deux habitations. Ils se rendent avec lui à *Maria Maggiore* ou à Saint-Jean de Latran, et même à l'étranger, à Vienne, à Prague ou à Reims.

Quelque vive que soit, abstraction faite de la pompe extérieure, la jouissance que peut éprouver un connaisseur passionné pour ces chants antiques, en entendant les chanteurs du pape, il faut pourtant convenir que les cérémonies en elles-mêmes et la magnificence pontificale auprès de laquelle le luxe de toutes nos cours impériales ne feraient qu'une piètre figure, ne contribuent pas médiocrement à l'impression magique produite par ces chanteurs ; si l'on réfléchit que toutes les cérémonies de l'église catholique sont calculées, et très heureusement calculées pour l'effet ; si l'on a remarqué que le catholique lui-même, habitué sur le sein de sa nourrice à l'éclat des cérémonies et arrivant à Rome déjà saturé de luxe et de pompe, ne peut s'empêcher pourtant, sa croyance mise à part, d'être remué violemment et jusqu'au fond du cœur par le prestige des fêtes romaines, on ne pourra pas s'étonner si celui qui professe une autre religion éprouve à la vue de ce spectacle une émotion qui le touche jusqu'aux larmes. Prenons pour exemple le couronnement du pape, et choisissons le moment où, entouré des cardinaux, des évêques et de ses chanteurs, il est porté dans la loge au-dessus du portique de l'église saint-Pierre. Des flots de peuple et de soldats sont répandus sur les degrés, qui, au milieu d'une quadruple rangée de colonnes, conduisent à la plus vaste et la plus magnifique église du monde entier. Les chanteurs du pape commencent un hymne, tout le monde se prosterne, et il se fait un silence solennel. Ces champs déjà si élevés par eux-mêmes, et dominant de cette hauteur innombrable multitude ressemble, même pour celui qui n'est pas doué d'une imagination d'artiste, à un chœur d'esprits célestes. Alors la triple couronne est posée sur le front du pape, qui entonne l'oraison : *Sancti apostoli tui* ; aux mots : *Benedictio Dei Patris*, il se lève de son trône, bénit le peuple à trois reprises, et soudain tout le monde se relève : la musique se fait entendre, les tambours battent au champ, le peuple se répand en acclamations et en cris de joie, les cloches résonnent, et le canon gronde du haut du fort Saint-Ange. Assurément, à quelque religion qu'on appartienne, qu'on se soit voué au culte de Veda, du Coran ou de l'Évangile, il faut être doué d'une nature bien forte pour pouvoir être témoin d'un semblable spectacle sans éprouver une vive émotion. Et si l'impression est si puissante même sur celui qui ne voit tout cela qu'avec un œil d'artiste, comment concevoir l'effet que doit produire un tel coup-d'œil sur ces pieux croyans qui, pour assister à cette cérémonie, n'ont pas craint de franchir des mers et des montagnes, et de traverser les contrées les plus lointaines ! Il faut les voir, ces pèlerins appuyés sur leurs bâtons, le visage baigné de larmes, pouvant à peine relever de terre leur corps affaibli ; il faut les voir pour se faire une idée encore bien faible de ce qui se passe dans leur âme en cet instant solennel. C'est ainsi que mon imagination me représente les Hébreux de retour à Sion après leur captivité de Babylone ; c'est ainsi que je me figure l'Indien se purifiant dans les eaux du Gange, au lever du soleil ; c'est l'idée que je me forme du pieux Musulman priant sur la tombe du prophète.

Une cérémonie non moins belle, et tout aussi rare, qui fournit encore l'occasion d'entendre les chanteurs du pape est celle où S. S., quelques semaines après son couronnement, va prendre possession de l'église St-Jean de Latran, en sa qualité d'évêque de Rome. C'est dans cette journée qu'a lieu la fameuse cavalcade célèbre dans le monde entier. Le cortège part du palais Quirinal. Des milliers de moines rasés ou barbus, revêtus du costume de leur ordre, et présentant à l'œil

une bigarrure de mille couleurs diverses, garnissent les trottoirs des rues entièrement tendues de tapisseries.

Viennent ensuite par centaines les prélats et les évêques, montés sur des chevaux magnifiques, dont les rênes sont tenues par une foule d'ecclésiastiques et de serviteurs. Tous sont entourés par les Suisses couverts, comme au moyen âge, de leur complète armure de fer. Les patriarches de Jérusalem et de Constantinople arrivent alors à cheval; vénérables par leur longue barbe blanche qui leur descend jusqu'au milieu du corps, ils sont suivis par les cardinaux qui jusqu'à l'avènement de Pie VI étaient aussi montés sur des chevaux mais qui aujourd'hui suivent le cortége en voiture. Des chants annoncent l'approche du pape; derrière les chanteurs un évêque monté sur une mule d'une blancheur éblouissante porte la croix pontificale. Enfin vient le pape en voiture, accompagné par les sénateurs de Rome, et nous remarquerons encore qu'avant Pie VI le pape était aussi à cheval et en outre escorté par vingt-quatre page tous chamarrés d'argent. Enfin le cortége est terminé par les gardes du-corps du saint-père.

Tout naturellement cet éclat, cette magnificence, ne peuvent manquer d'avoir sur les chants une influence prodigieuse. Aussi l'impression que le voyageur en ressent jointe au souvenir de la cérémonie, pendant laquelle un étranger se croit transporté au milieu d'un monde fantastique, est-elle désormais ineffaçable dans son esprit.

Ainsi que cela résulte de tout ce que nous avons dit jusqu'ici, on n'entend, au service divin célébré en présence du pape, résonner aucun instrument de musique, sans exception de l'orgue même. Certains jours de fête seulement, quand le pape officie en personne dans l'église Saint-Pierre, et au moment où, vers la moitié de la messe, il élève l'hostie en présence du peuple à genoux, le silence pieux de la foule est interrompu par de simples accords de trompettes et de tambours qui retentissent de l'extrémité opposée à l'autel dans l'immense vaisseau de l'église, produisent un effet surprenant.

(*La suite dans un prochain numéro.*)

ENSEIGNEMENT MUSICAL.

Tandis que notre siècle a fait des pas de géant dans toutes les branches de la science et de l'art; tandis que la musique, considérée sous le rapport pratique, a marché, de son côté, avec des progrès au moins égaux si non supérieurs, la partie scientifique et méthodique de cet art est restée remarquablement arriérée. On n'hésitera pas à reconnaître qu'en général au moins on apprend encore à chanter ou à jouer d'un instrument quelconque par les méthodes qui étaient connues dès la seconde moitié du siècle qui nous a précédé. Cependant on tomberait dans une grande errreur si l'on pensait que personne ne s'est occupé de perfectionner cette branche de l'éducation. Qui ne connaît les noms de Pestalozzi, Koch, Logier, Choron, Massimino, Jacotot, Galin, etc. etc., etc? Tous furent les créateurs d'un système d'enseignement, tous ont vu leurs efforts couronnés des plus heureux résultats, et cependant on n'aperçoit plus aujourd'hui que des traces bien légères de leur passage; leurs travaux ont disparu, et la masse est retombée sous le joug de la despotique routine.

Ce serait se tromper d'une manière plus grave encore que d'attribuer un résultat aussi fâcheux au peu de mérite de ces méthodes : une telle idée est bien loin d'être la nôtre, mais une tiédeur désespérante pour les intérêts de l'humanité, un égoïsme déplorable et borné, sont les couleurs distinctives de notre époque, et sont cause souvent que les découvertes les plus utiles et du mérite le plus réel ne peuvent triompher de la sottise surannée.

Dans le but de contribuer autant qu'il est en nous à répandre les bonnes méthodes d'enseignement, nous nous proposons de faire connaître à nos lecteurs les hommes les plus distingués dans ce genre, ainsi que les moyens d'instruction qu'ils ont adoptés, et nous accepterons avec reconnaissance les communications intéressantes que les amis des arts pourraient avoir à faire à ce sujet. Nous commençons aujourd'hui par la Méthode raisonnée de l'enseignement simultané du piano et de l'harmonie, méthode dont on est redevable à M. Fr. Stœpel, qui depuis plusieurs années en obtient les plus heureux résultats. Les professeurs et amateurs trouveront l'exposé complet de cette méthode dans l'ouvrage intitulé : *Nouveau système de l'enseignement du piano et de l'harmonie, dédié au roi des Français, par Fr. Stœpel*, et dont le Prospectus de l'école (1) dont nous empruntons les lignes suivantes.

« M. Stœpel enseigne *simultanément* les principes de l'harmonie et le piano; de plus, il combine les avantages de l'enseignement *individuel* avec ceux de l'onseignement *collectif.* »

Quelques mots suffiront pour faire comprendre l'utilité de cette double combinaison. Relativement à l'association de l'étude de l'harmonie avec celle de l'instrument, il n'est personne qui n'en apprécie immédiate-

(1) École de musique fondée et dirigée par M. F. Stoepel, rue Neuve-Saint-Augustin, n° 30, à Paris.

ment les avantages. C'est faire marcher de front deux parties du même art qui s'éclairent mutuellement, et dont l'une, la connaissance de l'harmonie, si négligée jusqu'ici, est comme la grammaire d'une langue dont on ne possède encore que les mots. Cette combinaison n'a été négligée par ceux qui se sont occupés de de l'enseignement de la musique qu'à cause des difficultés que présentait son exécution. M. Stœpel est parvenu à les vaincre, en simplifiant, d'une part, la théorie de l'harmonie, et en la ramenant à des principes clairs et positifs; et de l'autre, en transmettant cette théorie à ses élèves par les faits eux-mêmes qui lui servent de base, contrairement aux méthodes précédemment usitées, où les règles sont des abstractions continuelles qui fatiguent l'attention, et exigent une grande contention d'esprit.

« Les avantages qui résultent de la combinaison de l'enseignement *individuel* avec l'enseignement *collectif* ne sont pas moins faciles à saisir. Disons d'abord comment cette combinaison s'exécute. Des professeurs particuliers, en nombre proportionné à celui des élèves, sont chargés d'instruire chacun d'eux individuellement, et de le préparer à participer à l'instruction et à l'exécution collectives. Celles-ci consistent soit dans des démonstrations et interrogations faites par M. Stœpel lui-même, soit dans l'exécution concertante des morceaux, choisis suivant le degré de force des différentes classes. De cette combinaison et de cette simultanéité des moyens, résultent évidemment la combinaison et la simultanéité d'effet propre à chacun d'eux. Ainsi dans la leçon individuelle l'élève reçoit tous les soins d'une surveillance spéciale et plus active; il acquiert la connaissance des principes du doigté et des difficultés du mécanisme; et l'idée de concourrir ensuite à l'exécution d'ensemble double ses efforts et son attention. Outre l'émulation qu'excite l'exécution concertante, elle donne la précision, la mesure, l'aplomb, et une connaissance plus parfaite des nuances, de l'expression musicale, qu'il est si difficile de transmettre dans l'enseignement individuel.

« Si l'expérience n'avait pas justifié depuis long-temps les prévisions de cette théorie, nous en appellerions aux témoignages des hommes les plus compétens que la France possède.

« Il y a déjà près de quatre ans qu'une commission de *la direction des Beaux Arts*, composée de MM. Chérubini, Auber, Boïeldieu, le comte Turpin de Crissé et le vicomte de Ginestet, a fait connaître dans un rapport détaillé l'approbation et l'intérêt qu'elle a accordés à la méthode de M. Stœpel. Voici le résumé de ce rapport, tel qu'il a été publié dans *le Moniteur* du 21 avril 1830 :

« L'avis de la commission est que le mode d'enseignement de M. Stœpel tant pour l'harmonie que pour le piano, mérite les succès qu'il a obtenus, et que les encouragemens qu'il pourrait recevoir ne seraient que la juste récompense des talens et des qualités qui distinguent cet habile professeur. »

THÉATRE ITALIEN.

La Straniera.

Il Pirata n'a pas été dépossédé par *la Straniera; il Pirata* est encore le meilleur opéra de Bellini que l'on ait représenté sur notre Théatre Italien. Le musicien avait à lutter dans l'un et l'autre ouvrages contre la fâcheuse influence d'un drame absurde et parfois ridicule; drame que les Parisiens comprennent bien moins que les Milanais ou les Napolitains, parce qu'ils ont la bonhomie de l'écouter et de vouloir en démêler l'intrigue. En Italie, on ne s'attache qu'aux morceaux favoris; le reste se chante ou se débite au bruit des conversations et des verres de sorbets; la cavatine, le duo, le terzetto arrivent toujours à propos, puisqu'ils tombent toujours des nues. On ne s'est point occupé de ce qui les amène, on ne doit faire aucune attention à ce qui va les suivre. En France, on exige que la musique s'unisse à une action qui présente un certain intérêt. Cette *Straniera* qui se promène en gondole, à pied, à cheval, pour désoler Artur, amant transi; cet Artur qui s'anime à la fin de la pièce pour se poignarder, sont des personnages assez insipides. Valdeburgo, espèce de compère, placé entre ces deux amoureux pour prévenir les écarts de leur passion fougueuse, et les ramener à la raison, en leur répétant sans cesse, *deh ti calma! ti frena!* jouerait un rôle assez ennuyeux, si le musicien ne lui avait fait chanter deux romances et deux duos pour occuper ses loisirs. Valdeburgo s'en acquitte à merveille; la voix de Tamburini pleine, sonore, pure, arrive au plus haut degré de l'expression musicale et dramatique. Le public a voulu entendre deux fois cette romance touchante *meco tu resti o misera*. Tamburini est un chanteur ravissant quand il est convenablement placé : *Don Giovanni* réclamait pour lui cette brillante revanche.

Le premier acte de la *Straniera* est peu remarquable; il ne pouvait guère inspirer le compositeur. Deux duos ont fait beaucoup de plaisir; un chœur, qui tient du genre bouffe, bien qu'il soit encadré dans une scène sérieuse, avait mérité les suffrages des *dilettanti* l'année dernière. Une mauvaise exécution l'a un peu dégradé cette fois; il reprendra faveur quand les choristes au-

ront repris l'aplomb. Ce chœur est d'un bon effet, et s'il était bien articulé, et conduit avec plus de vivacité, il agirait ortement sur le public. Le finale du *Pirata* n'est qu'un finale en abrégé, un fantôme de finale. Dans *la Straniera*, le finale est encore plus court; il n'y en a pas du tout. Bellini dirait-il comme La Fontaine ?

Les longs ouvrages me font peur.

Un air de désespoir chanté par Alaïde, et coupé par des chœurs, air sans action, dont la position est fausse puisque la Straniera doit se joindre à ceux qui sauvent son frère, et non pas le pleurer en repos, termine l'acte d'une manière peu satisfaisante. Notez qu'un autre air de désespoir doit finir le second acte; mais si le musicien s'est vu forcé de saisir une seconde fois la même situation, il l'a fait avec une grande supériorité de talent. Le quatuor, la prière, la cavatine finale, le chœur et la marche qui la précèdent, tout cela est traité de main de maître. J'appellerai l'attention des connaisseurs sur une bizarrerie que présente ce bel air. *Or sei pago ciel tremendo*, je parierais même qu'ils ne l'ont pas remarquée. Cet air commence en *si bémol* mineur, et finit en *ré bémol*. Rossini s'est permis de conclure sur le relatif majeur la prière de *Moïse* et la romance d'*Otello*; mais il est rentré dans le son primitif au moyen des derniers accords de ses ritournelles. Bellini s'établit dans le ton de *ré bémol*, le quitte pour y revenir; il s'y maintient avec constance, et fait tomber le rideau sur la dernière cadence, pour ne laisser aux *dilettanti* aucun espoir de rattraper l'accord des *si bémol* dont ils attendent le retour. L'exécution de la *Straniera* a été d'une grande inégalité; de grosses bévues se sont montrées non loin de choses admirables, sublimes, et bien dignes de les faire oublier. Mademoiselle Ungher s'est distinguée dans le duo, la romance; elle a dit sa dernière scène avec tout le charme et la véhémence de son talent. Entraînée par le mouvement du dernier *agitato*, bien servie par l'orchestre, elle a fait sonner vigoureusement le *ré bémol* aigu, un *da capo* général d'applaudissemens a répondu à sa brillante cadence.

Je ne dis rien de Rubini, de sa cavatine : *Di tuoi fréquenti palpiti*; allez l'entendre, et vous jugerez qu'il est impossible de décrire les merveilles de son chant. Afin que vous puissiez mieux apprécier les charmes de cette cavatine, il sera assez complaisant pour la dire deux fois, si vous l'en priez. C'est le meilleur fils du monde, et la bonté de son caractère égale la perfection de son talent. P.P.P.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Une Bonne Fortune,

opéra-comique en un acte, paroles de MM. Édouard et Second, musique de M. Adolphe Adam.

Isidore Dercour, homme à bonnes fortunes du temps du directoire, portant le costume des *incroyables*, voyage en Italie. A peine installé dans une auberge de Florence, il aperçoit, à la fenêtre de la maison voisine, Flora, fille d'un médecin. Isidore adresse des bouquets et des billets doux à l'objet de sa nouvelle passion; il lui donne même des sérénades et chante en s'accompagnant du basson, c'est-à-dire qu'il exécute les ritournelles sur cet instrument. Lettres, bouquets, sérénades, tout est agréé, mais non pas par Flora; c'est sa tante, vieille folle, qui accepte tout ce que le Français amoureux adresse à la nièce. Elle consent même à un enlèvement, descend par une échelle de corde et monte chez Isidore un chemin tout aussi périlleux. Il fait nuit, et le galant ne peut pas d'abord connaître l'objet qu'il tient en son pouvoir, la colombe qui s'est réfugiée auprès de lui. Il la voit enfin, et veut battre en retraite; mais la belle, qui l'appelle Octave, Ernest, Auguste, et lui montre une infinité de tendres missives parmi lesquelles il doit en trouver de sa façon, des lettres qui puissent le convaincre et l'engager à tenir ses sermens, la belle s'obstine à vouloir être enlevée, et finit par s'évanouir. Isidore la dépose sur un fauteuil qu'il fait rouler dans un cabinet. Le commissaire arrive; Isidore, accusé de rapt et de séduction, doit épouser ou être pendu dans les vingt-quatre heures; on le confronte avec sa complice, qui reconnaît Octave, son doux ami, son premier séducteur dans le commissaire. Isidore tient en mains les pièces probantes, les lettres d'Octave, et menace à son tour le commissaire, qui connaît trop bien les lois de Florence pour ne pas obéir sur-le-champ à ce qu'elles prescrivent : il épouse.

Cette parade a réussi. La musique de M. Adolphe Adam, musique syllabique, et dont tout le brillant est dans l'orchestre puisqu'il l'a écrite pour des acteurs qui ne chantent point, a de la fraîcheur, et ne manque pas d'une certaine verve bouffone que l'on a remarquée surtout dans le trio dont la conduite et le dessin signalent une main exercée. Sa romance grotesque, avec solo de basson, a mis en gaieté le public, qui en a fait répéter le second couplet. L'ouverture procède avec franchise; elle est vive et de bon goût. Si l'on excepte la scène de nuit, tout le reste de cet opéra est traité en vaudeville, et le rondeau chanté par Isidore est un couplet du genre de ceux que Bouffé et Philippe exécutent au Gymnase et au Palais-Royal. Ce premier essai prouve que M. Adam peut obtenir de plus grands succès dans l'opéra bouffon, s'il a jamais à sa disposition des chanteurs qui tiennent la note, des chanteurs capables de manœuvrer musicalement. Féréol et Mme Boulanger exécutent presque toute la musique de cet opéra; Henri figure seulement dans le trio et les ensembles. L'acteur qui représente un rival, et Mlle Bultel ont une part plus mince encore. Mme Rifaut chante pourtant des couplets. *Une bonne fortune* est une pièce extravagante et peu comique; on organise autrement la parade aux Variétés, et les acteurs possèdent le style d'exécution, la bonhomie, la franchise, cette sublimité de bêtise qui placeront toujours Odry, Brunet, Legrand, au-dessus de tous nos acteurs d'opéras-comiques. Il faut donc les attaquer et les vaincre au moyen de la force musicale en abordant avec courage l'opéra bouffon, tel que Paesiello, Cimarosa, Rossini nous l'ont présenté. P. P. P.

REVUE CRITIQUE.

VARIATIONS BRILLANTES pour le piano, sur une *Mazourka* de Chopin, par Fréd. Kalkbrenner. Op. 120. Prix : 7 fr. 50 c.

La mélodie de l'air de danse polonaise connue sous le nom de la *Mazourka* porte un caractère d'originalité si prononcée, son accent est tellement national, qu'on ne devrait chercher ni à limiter, ni à en faire le thème de variations quelconques. Ainsi, par exemple, un charme tout particulier à la *Mazourka*, c'est son rhythme presque arbitraire et l'accentuation syncopée des notes détachées : or, ces nuances sont trop délicates pour ne pas disparaître, presque inévitablement, dans le plus grand nombre des variations ordinaires. Nous ignorons si M. Chopin nous a donné une imitation ou une création originale : en tous cas, nous trouvons dans son air toutes les qualités distinctives du genre, et nous avons remarqué, avec un intérêt tout particulier la manière à la fois si singulière et si curieuse dont son air est terminé. Nous en exceptons pourtant les quatre dernières mesures, qui, assurément, seront mieux gravées dans une seconde édition. La *Mazourka* devrait commencer immédiatement avant le point de repos qui précède ces quatre mesures. Au surplus, nous raisonnons ici en thèse générale; et si, sous ce point de vue, nous nous trouvons en opposition avec M. Kalkbrenner, il en est tout autrement pour ce qui touche sa nouvelle composition; nous allons, en conséquence, citer ce que nous y trouvons de préférable. D'après les principes que nous avons déjà développés en partie dans cette feuille, nous avons principalement remarqué la première reprise de la première variation, et la troisième variation, qui est écrite de main de maître, ainsi que la quatrième. La cinquième variation est extrêmement brillante, et elle se termine par un rondo dont l'exécution exige une main gauche bien exercée. Le tout est calculé pour un pianiste de première force, et tous ceux qui ont été assez heureux pour entendre madame Pleyel exécuter ce morceau auront sans doute deviné qu'il lui est dédié.

AIR DES LÉGIONS POLONAISES. Introduction, variations et finale pour le piano, avec chœurs. Paroles italiennes et françaises et accompagnement d'orchestre, etc., par Albert Sowinski. Op. 31. Prix, avec chœurs et orchestre : 12 fr.; avec quintetto : 9 fr.; piano seul : 6 fr.

L'auteur, enfant de la Pologne, connu favorablement comme pianiste distingué, a traité, sous la forme indiquée ci-dessus, le célèbre chant national des Polonais : *Non, non, tu ne périras pas, ô Pologne chérie!* et cet œuvre, dont l'exécution exige un pianiste d'un talent exercé, lui assure le rang dû à un artiste profond et habile. Tous ceux qui s'intéressent à la sainte cause de la Pologne ne pourront entendre ce morceau sans éprouver une vive émotion : c'est à eux que nous le recommandons particulièrement.

VARIATIONS BRILLANTES pour le piano sur la ronde favorite « Je vends des scapulaires, » de *Ludovic*, par Chopin. Op. Prix, 12. 6 fr.

Les qualités essentielles de cet ouvrage consistent en ce qu'on n'y rencontre que des difficultés neuves et spirituelles, qui, sans être un assemblage de tours de force ridicules ou de traits d'une volubilité sans expression, exigent pourtant une grande souplesse de mains et de doigts, pour une bonne exécution des groupes toujours neufs et parfois tissus d'une manière remarquable. Nous retrouvons dans toutes les variations l'idée fondamentale du thème présentée d'une manière intéressante; et, sous ce rapport, nous regardons comme digne d'une remarque toute particulière, le commencement de l'introduction et le scherzo, page 6. En parlant d'un morceau qui contient tant de choses remarquables, c'est peut-être se montrer bien sévère que de citer un passage qui nous paraît peu compréhensible, page 4, dernière ligne, troisième et quatrième mesures, ainsi que plusieurs autres petites fautes qu'on doit peut-être attribuer à la négligence du graveur. Nous ferons remarquer, par exemple, page 5, sixième mesure, à la partie de basse, le *sol* au lieu du *fa*, et page 5, ligne 5, mesure trois, le *sol* bémol marqué pour les deux mains au lieu du *mi* qui devrait s'y trouver.

SECOND CAPRICE dramatique pour le piano sur des motifs de *Ludovic*, par J.-P. Pixis, œuvre 125. 7 fr. 50.

Nous ne prétendons pas disputer avec l'auteur sur le titre de sa composition; nous nous contenterons d'en donner un aperçu à nos lecteurs. Après une introduction bien faite, quoique peut-être un peu froide, vient un thème fort joli et trois variations assez brillantes dont la seconde ne manque pas d'originalité, et qui toutes exigent une grande habileté de la part de l'exécutant. L'auteur a placé ensuite un andante et un allegro giocoso dans lequel se trouvent amenés avec assez de bonheur des motifs détachés de l'opéra de *Ludovic*. Au reste M. Pixis jouit dans le public d'une réputation trop ancienne et trop justement méritée pour que cet œuvre ne se recommande pas sans nos éloges.

FANTAISIE pour le piano sur trois motifs favoris de l'opéra de *Ludovic*, composé par F. Hunten. Op. 57. Prix. 6 fr.

Voilà un petit ouvrage fort recommandable, d'une difficulté modérée, et tout-à-fait à la manière qu'on connaît à ce laborieux, habile, et consciencieux compositeur. Sans avoir la prétention d'être neuf et original, il est constamment clair et aimable, et ses passages même les plus difficiles s'exécutent sans peine, parce qu'ils sont toujours très bien doigtés.

LA SÉRÉNADE. Prélude, romance et finale pour le piano, par Ferd. Hiller. Paris. Op. 11, prix : 6 fr.

Rien ne nous semble plus dangereux, pour un artiste qui écrit de la musique de piano, que de se proposer pour but la peinture d'une situation déterminée. En effet, il arrive le plus souvent qu'en voulant s'attacher aux formes matérielles, le compositeur perd de vue la création poétique. M. Hiller, qui pourtant est sans contredit un de nos jeunes artistes les plus remarquables, nous paraît être tombé dans l'inconvénient que nous signalons; la forme lui a fait oublier le fonds. Dans l'opuscule dont nous nous occupons on s'est évidemment proposé de représenter un amant voulant donner une sérénade à sa *Rosine*, et attendu qu'excepté à Vienne on n'est pas dans l'usage, pour de pareilles surprises, de transporter des pianos dans les rues, M. Hiller s'est figuré son héros jouant de la harpe. Aussi, dans le prélude, qui dure deux pages, il ne nous donne que des arpèges destinés vraisemblablement à éveiller la belle, pour l'engager à prêter l'oreille. Le prélude est suivi d'une romance. Le morceau est terminé par un finale écrit dans un mouvement de valse, et dont le style frais et animé ne manque pas de charmes. Ce morceau demande à être exécuté par un pianiste d'une asssez grande force.

NOUVELLES.

*** La plus grande activité règne à l'Opéra; on répète tous les jours *Don Juan*, qui sera représenté le 15 février. M. Schneitzhofer est chargé de composer la musique d'un nouveau ballet, que l'on montera aussitôt que la vogue de la *Révolte au sérail* aura un peu diminué ; un opéra en cinq actes, de Scribe, musique de F. Halevy, est à la copie.

*** *Le Bravo*, opéra de Marliani, sera représenté au Théâtre Italien dans le commencement de la semaine prochaine; Rubini, Tamburini, et Mlle Grisi, rempliront les principaux rôles.

*** Presque tous les opéras du carnaval ont fait fiasco cette année en Italie; on se dédommage sur *Bellini*; et dans les principales villes on a monté *Norma*, qui obtient partout un succès d'enthousiasme : *il Pirota* et la *Straniera*, sont aussi fort à la mode.

*** Les concerts de la cour ont recommencé; celui de mercredi dernier était composé ainsi qu'il suit : chœur des *dei Bachanti* de Paer.—Duo de Rossini, par Rubini et Mlle Grisi.—Air des *Nozze di Figaro*, par Tamburini. — Duo de l'*Agnese*, par Tamburini et Mlle Ungher. —Prière et chœur des *dei Bachanti*. — Air varié pour le violoncelle, par Franchomme.— Air de Rossini, par Mlle Grisi. — Chœur français de Paer. — Air de Paccini, par Rubini. — Quatuor de *Bianco e Faliero*, chanté par MMmes Ungher et Grisi, et MM. Tamburini et Rubini.

*** Le troisième bal de l'Opéra avait attiré une société aussi choisie que nombreuse; la vaste salle de l'Opéra contenait à peine les spectateurs, qui se pressaient dans les loges. Les danses espagnoles, fort originales, plaisent plus que les galops composés expressément pour ces bals, ils sont presque tous insignifians.

*** Le concert de MM. Ghys et Lagoanère aura lieu le 1er février, dans la salle Chantereine. On y entendra MM. Sowinsky, Castellacci, Servais, Mengal, et MMmes Lanza et Lagoanère.

*** La société philharmonique de Londres va monter pour un de ses brillans concerts, l'ouverture des *Francs Juges*, de M. Berlioz.

*** Paganini, dont la santé s'améliore de jour en jour, vient de demander à M. Berlioz une nouvelle composition dans le genre de la symphonie *Fantastique*, que le célèbre virtuose compte donner à son retour en Angleterre.

Cet ouvrage serait intitulé : *Les derniers instans de Marie Stuart*, fantaisie dramatique pour orchestre, chœurs et alto principal. Paganini remplira pour la première fois en public la partie d'alto.

*** La partition de : *Une bonne fortune*, joli petit opéra d'Adam, vient d'être achetée par M. P. Petit, et sera publiée incessamment.

*** Toutes les places sont louées pour le 1re concert du Conservatoire qui aura lieu ce matin dans la rue Bergère.

*** La représentation au bénéfice de Mlle Julietta Grisi est définitivement fixée au 3 février. On dit qu'elle a choisi *Otello* pour cette soirée; c'est pour la première fois qu'elle jouera *Desdemona*, cette année : la cantatrice favorite des Parisiens est certaine de son triomphe.

*** Spontini a obtenu un congé du roi de Prusse pour passer six mois dans ses terres d'Italie, afin d'y remettre sa santé, que l'on dit fort délabrée.

*** Le Théâtre-Italien a engagé, pour la saison prochaine, Lablache, et il conservera Tamburini et Santini. On verra ainsi réunis à Paris toutes les basses-tailles remarquables de l'Italie.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

Ch. Czerny. Op. 299. Etude de la vélocité, ou trente exercices calculés pour développer l'agilité des doigts. Prix. 18 fr.

— Op. 300. L'art de préluder, mis en pratique par 120 exemples de préludes, modulations, cadences et fantaisies de tous les genres. 30 fr.

Charles de Bez. L'heure du bal, quadrille de contredanse pour le piano, avec accompagnement de flageolet, cornet à pistons, violons et basse. 4 fr. 50.

Hérold et Halevy. Ludovic, arrangé en quatuor pour deux violons, alto et basse, par Strunz. Deux suites. Prix chaque. 15 fr.

— Ouverture du même opéra. 7 f. 50.

— Le même opéra, arrangé en quatuor, pour flûte, violon, alto et basse, par Strunz. Deux suites, chaque 15 fr.

Ouverture du même opéra. 7 fr. 50.

Publié par A. Farrenc.

Ch. Czerny. Op. 261. Études élémentaires pour piano, liv. 1 et 2. Prix de chaque. 6 fr.

Hummel. Op. 123. Fantaisie pour piano, sur trois ballades de Neukommes, et deux thèmes originaux. 7 fr. 50 c.

Hummel. Op. 124. Fantaisie sur un thème de Mozart. 5 fr.

L. Farrenc. Op. 7. Air suisse varié pour piano. 5 fr.

— Op. 8. Trois rondeaux faciles pour pianos, 1, 2, 3. 3 fr.

— Op. 9. Rondo pour piano, sur un chœur du Pirate. 5 fr.

— Op. 11. Rondo pour piano sur des thèmes d'Euriantbe. 5 fr.

— Op. 12. Variat. pour piano sur une galopade favorite. 5 fr.

— Op. 13. Rondo brillant sur une cavatine de Zelmire. 6 fr.

Pixis (J. P.). Op. 122. Air martial de l'Opéra. *I capuleti ed i montecchi*, varié pour piano. 7 fr. 50 c.

Pixis (J. P.). Op. 124. Trois airs allemands chantés par mademoiselle Francille Pixis, arrangés et variés pour piano. 6 fr.

Schwenke. Op. 33, 34, 35. Trois fantaisies concertantes pour piano et violoncelle ou violoncelle, sur des airs russes. 7 fr. 50 c.

Publié par Launer.

Sowinsky. Mélange pour piano, sur des thèmes d'Anna-Bolena, op. 28. 6 fr.

— Morceau de salon pour le piano. 6 fr.

Rode. Deuxième quatuor brillant pour 2 violons, alto et basse, œuvre posthume. 9 fr.

— 12 études pour le violon. 12 fr.

— Variations et finale sur un thème favori italien, pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano. 9 fr.

Publié par Troupenas.

Six galops brillans des bals de l'Opéra arrangés pour le piano par H. Herz. N. 1, d'Auber. — N. 2, de Boïeldieu. — N. 3, de Caraffa. — N. 4 de Halevy. — N. 5 de Henry Herz. — N. 6 de Labarre.

Sept galops brillans des bals de l'Opéra arrangés pour le piano par V. Rifaut. N. 1, de Mme Delavigne.—N. 2, de Boïeldieu fils.—N. 3, de Gide.—N. 4, de Leborne.—N. 5, du prince de la Moskowa. —N. 6, de Musard.—N. 7, de Troupenas.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPÉRA. *Lundi* : Le Philtre, la Révolte. — *Mercredi* : la Muette. — *Vendredi* : Le Comte Ory, et la Révolte.

THÉATRE ITALIEN. *Mardi* : et *Jeudi* : La Straniera. — *Samedi* : La Gazza Ladra

OPÉRA-COMIQUE. *Dimanche* : Ludovic, la Dame Blanche. — *Lundi* : le Château d'Urtubi, la Prison d'Édimbourg. — *Mardi* : le Revenant, Ludovic. — *Mercredi* : le Pré aux Clercs, le Concert a la Cour. — *Jeudi* : une Bonne Fortune, le Château, le Rendez-vous. — *Vendredi* : le Revenant, une Bonne Fortune. — *Samedi* : l'Opéra Comique, le Château, une Bonne Fortune.

CONCERTS. *Dimanche* : Concert de M.me Stokhausen. — *Aujourd'hui* : 1er Concert du Conservatoire.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

// GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 5.

CONDIT. DE L'ABONNEM.		
3 mois.	6 mois.	un an.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On payera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départ., et 5 fr. pour l'étranger.

La **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la Gazette musicale de Paris, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 2 FÉVRIER 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

INSTITUT.

CONCOURS DE MUSIQUE ET VOYAGE D'ITALIE DU LAURÉAT.

On sait comment se fait le concours musical de l'Académie des beaux-arts. Une cantate composée de trois airs et de trois récitatifs, presque toujours pour un seul personnage, commençant par un lever de l'aurore et finissant par un air de désespoir; le tout avec orchestre est ordinairement le thème proposé aux candidats. Quand la *partition complète* est écrite, on assemble des *peintres*, des *sculpteurs*, des *architectes*, des *graveurs en médaille* et en *taille-douce*, auxquels, par faveur spéciale sans doute, les cinq membres de la section de musique sont adjoints, les hommes de lettres et les poètes seuls étant exclus de l'aréopage. Un pianiste et un chanteur se présentent et font entendre *à deux*, au jury qui doit souvent décider de l'existence entière d'un compositeur, l'ouvrage écrit pour *quatre-vingts* musiciens. Puis les *graveurs en taille-douce*, les *sculpteurs*, les *architectes* et les *peintres* décident à la majorité des voix, du mérite d'une composition d'orchestre exécutée sur le piano.

Il en est toujours ainsi depuis longues années; l'Académie est un concile qui ne peut errer; donc une fois l'infaillibilité de l'Institut reconnue, on conçoit son *statu quo*. Tous les ans la même cérémonie a lieu de la même manière. Le même chanteur, le même pianiste, exécutent des partitions (qui sont à peu près aussi toujours les mêmes); les prix donnés avec le même discernement sont distribués chaque année avec la même solennité. Tous les ans, le même jour, à la même heure, après la distribution des prix, debout sur la même marche du même escalier de l'Institut, le même académicien répète la même phrase au lauréat qui vient d'être couronné. Le jour est le premier samedi d'octobre; l'heure, la quatrième de l'après-midi; la marche d'escalier, la troisième; l'académicien, tout le monde s'en doute; la phrase, la voici:

« Allons, jeune homme, *macte animo*; vous allez faire un beau » voyage... la terre classique des beaux-arts.... la patrie des Pergo- » lèse, des Piccini..... un ciel inspirateur.... Vous nous reviendrez » avec quelque magnifique partition. Vous êtes en beau chemin. »

En effet, c'est un beau jour pour les lauréats de l'Institut que le premier samedi d'octobre. Ce jour-là les orgueils de famille se gonflent et éclatent, car un mois n'est pas encore écoulé depuis que le père, la mère, la tante et le grand-oncle se sont trouvés, sans savoir comment, père, mère, tante et grand-oncle d'un fils ou d'un neveu grand homme.

Pour cette glorieuse journée les académiciens endossent leur bel habit brodé de vert; ils rayonnent, ils éblouissent. Ils vont couronner solennellement, un peintre, un sculpteur, un architecte, un graveur en médaille ou en taille-douce, et un musicien. Grande est la joie au ginécée des muses. Que diable viens-je décrire?.. cela ressemble à un vers, à part l'hiatus et un pied de trop!!! C'est que j'étais déjà loin de l'Académie et je songeais (bien à propos de botte, en vérité), à cette strophe de V. Hugo.

« Aigle qu'ils devaient suivre, aigle de notre armée,
» Dont la plume sanglante en cent lieux est semée,
» Dont le tonnerre un soir s'éteignit dans les flots;
» Toi qui les a couvés dans l'aire maternelle,
» Regarde, et sois contente, et crie et bats de l'aile,
» Mère, tes aiglons sont éclos. »

C'est sans doute parce que ce sont des aiglons, qu'on envoie *tous* les lauréats indistinctement en Italie contempler le soleil de plus près. Vous me direz que les musiciens n'ont que faire de l'Italie, que nous avons à Paris les meilleurs chanteurs du monde rassemblés à grands frais des quatre coins de l'Europe, les Rubini, Tamburini, Lablache, David, Grisi, Sontag, Malibran, Schrœder; que nous entendons au Théâtre Italien tous les ouvrages un peu remarquables écrits par les compositeurs ultramontains, depuis Rossini jusqu'à Vaccaï, depuis le *Barbiere* jusqu'à *Chiara di Rosemberg*, vous me jetterez encore à la tête cette vieille histoire, qu'on a exécuté à Paris les chef-d'œuvres de toutes les écoles musicales, allemande, italienne et française, que nous y admirons même un ouvrage de Rossini, inconnu aux trois quarts de l'Italie, *Guillaume Tell*; mais ce sont des *raisons*, il ne s'agit pas de ça. Revenons à nos aiglons. C'est donc le premier samedi d'octobre que leur mère (l'Académie!!!) est *contente et crie et bat de l'aile*.

Pauvre mère! ah! c'est qu'elle aime ses nourrissons, voyez-vous; elle les a couvés avec tendresse, elle n'est marâtre pour aucun; et s'il en est dans le nombre qui ressemblent à des hiboux, à ces *petits monstres rechignés* dont parle La Fontaine, plutôt qu'à des aigles, ce n'est pas sa faute, et elle n'établit point entre eux de distinction.

Le jour de la séance solennelle, la cantate qui a remporté le premier prix est enfin exécutée *complètement*. C'est un peu tard; il aurait peut-être mieux valu convoquer l'orchestre avant de prononcer le jugement, et les dépenses qu'occasione cette exécution tardive sont assez inutiles, puisqu'il n'y a plus à revenir sur la décision portée; mais l'Académie est curieuse, elle veut *connaître* l'ouvrage qu'elle a couronné, c'est un caprice de femme en couches... elle le veut... L'orchestre se rassemble donc *tout entier*; il n'y manque rien. Les



instrumens à cordes y sont, les deux flûtes, les deux hautbois, les deux clarinettes (je dois cependant à la vérité de dire que cette précieuse partie de l'orchestre est complète depuis peu seulement. Quand l'*aurore* du grand prix se leva pour moi, il n'y avait qu'*une clarinette et demie*; le vieillard *non illustre* chargé depuis un temps immémorial de la partie de première clarinette, n'ayant plus qu'une dent, ne pouvait faire sortir de son instrument asthmatique que la moitié des notes, tout au plus). On y trouve les quatre cors, les trois trombonnes, et jusqu'à des *trompettes à pistons*, instrumens modernes! Voilà qui est fort. Eh bien c'est comme je vous le dis. L'Académie ce jour-là ne se connait plus; elle fait des folies, de véritables extravagances: *elle est contente, et crie et bat de l'aile, ses hiboux* (ses aiglons voulais-je dire) *sont éclos*. Chacun est à son poste, M. Grasset, armé de l'archet conducteur, donne le signal. Le soleil se lève; solo de violoncelle... léger crescendo.

Les petis oiseaux se réveillent. Solo de *flutttt-te*, cadences de violons. Les petits ruisseaux murmurent, solo d'altos. Les petits agneaux bêlent, solo de hautbois; et le crescendo continuant, il se trouve que quand les petits oiseaux, les petits ruisseaux et les petits agneaux ont été entendus successivement, le soleil est au zénith, et qu'il est midi tout au moins. Le récitatif commence: « Déjà le jour naissant, etc. » Suivent, le premier air, le deuxième récitatif, le second air, le troisième récitatif, et le troisième air où le personnage expire ordinairement, mais où le chanteur et les auditeurs respirent. M. le secrétaire perpétuel prononce à haute et intelligible voix les noms et prénoms de l'auteur, tenant d'une main la couronne de laurier artificiel qui doit ceindre les tempes du triomphateur, mais qui n'est bonne à rien, et de l'autre une médaille d'or véritable qui lui servira à payer son terme avant le départ pour Rome. Elle vaut 160 francs: j'en suis certain. Le lauréat se lève:

> Son front nouveau tondu, symbole de candeur,
> Rougit, en approchant, d'une honnête pudeur.

Il embrasse monsieur le secrétaire perpétuel. On applaudit un peu. A quelques pas de la tribune de monsieur le secrétaire perpétuel, se trouve le maître illustre de l'élève couronné; l'élève embrasse son illustre maître: c'est juste. On applaudit encore un peu. Sur une banquette du fond, derrière les Académiciens, le papa et la maman du lauréat versent silencieusement des larmes de joie; celui-ci, enjambant les bancs de l'amphithéâtre, écrasant le pied de l'un, marchant sur l'habit de l'autre, se précipite dans les bras de son papa et de sa maman, qui cette fois sanglotent tout haut: rien de plus naturel: mais on n'applaudit plus, le public commence à rire. A droite du lieu de la scène larmoyante, une jeune personne fait des signes au jeune héros: celui-ci ne se fait pas prier, et déchirant au passage la robe de gaze d'une dame, déformant le chapeau d'un dandy, il finit par arriver jusqu'à sa cousine. Il embrasse sa cousine. Il embrasse quelquefois même le voisin de sa cousine. On rit beaucoup. Une autre femme placée dans un coin obscur et d'un difficile accès, donne quelques marques de sympathie que l'heureux vainqueur se garde bien de ne pas apercevoir. Il vole embrasser aussi sa maitresse, sa future, sa fiancée, celle qui doit partager sa gloire; mais dans sa précipitation et son indifférence pour les autres femmes, il en renverse une d'un coup de pied, s'accroche lui-même à une banquette, tombe lourdement, se relève rouge comme une écrevisse et sans aller plus loin, renonçant à donner la moindre accolade à la pauvre jeune fille, regagne sa place suant et confus. Cette fois on applaudit à outrance, on rit aux éclats; c'est un bonheur, un délire: c'est le beau moment de la séance académique, et je sais bon nombre d'amis de la joie qui n'y vont que pour cette scène. Je ne dis pas cela par rancune contre les rieurs, car je n'eus pour ma part, quand mon tour arriva, ni père, ni mère, ni cousine, ni maître, ni maîtresse à embrasser. Mon maître était malade, mes parens absens et mécontens; pour ma maîtresse...... Oh! elle était loin... bien loin... Je n'embrassai donc que monsieur le secrétaire perpétuel et je doute qu'en l'approchant on ait pu remarquer la rougeur de mon front; car, au lieu d'être *nouveau tondu*, il était enfoui sous une forêt de longs cheveux roux, qui, avec d'autres traits caractéristiques, ne devaient pas peu contribuer à me faire ranger dans la classe des hiboux. Toutefois, quelque oiseau de nuit que je fusse, il n'en fallut pas moins partir pour l'Italie; cette terre chérie du soleil et des poètes, qui reçoit aussi malheureusement les fades baisers du sirocco et des marchands de cavatines. En consultant mes souvenirs sur ce beau voyage, je trouve une ligne de démarcation bien distincte tracée entre mes impressions musicales et le riche trésor de poésie que l'art ancien et moderne, la nature sauvage et la nature civilisée étalaient à l'envi sous mes pas. Ici une mystification; là un enchantement continuel. D'un côté platitudes stupides, de l'autre hymne sublime d'amour et d'enthousiasme s'élevant de la terre au cieux, et répété plus beau par les cieux à la terre. Examinons les deux faces inégales de cette médaille.

En débarquant à Livourne, je trouvai une petite horreur de musique, misérable, pâle, exténuée, semblable à ces maigres danseuses qui, vêtues d'une veste rouge brodée de galons de cuivre et d'un pantalon blanc taché de boue, étalent pour quelques sous leurs lascifs mouvemens aux yeux des matelots du port. J'avais, il est vrai, entendu à Marseille, comme adieu de la France, le *Tableau parlant* de Grétry; et, franchement, la muse italienne, toute chargée qu'elle fût de sales oripeaux, me déplut infiniment moins que la vieille muse provinciale française, dont le nez, armé de lunettes, sentait le tabac de dix pas. A Florence, la première représentation d'un ouvrage nouveau de Paccini me fit voir comment on pouvait faire un opéra avec une phrase, encadrée dans un tissu de réminiscences. En musique sacrée, je n'eus à admirer que la sensibilité profonde, le génie homérique, l'imagination toute shakespearienne d'un organiste, qui, aux funérailles du jeune Napoléon Bonaparte, fils de la reine Hortense, mort à vingt ans, exprimait sa religieuse douleur, sur le colossal instrument en sifflottant dans le haut du clavier tarentelles, saltarelles, bourrées, et autres petits airs gais. J'appris cette époque par les journaux français la mise en scène de l'*Euryante* de Weber. On l'exécutait à la fois à l'opéra et au théâtre allemand *de Paris*.

A Gênes, j'assistai à une représentation de l'*Agnese* de Paër; madame Ferlotti daignait chanter le rôle d'Agnese, mais fort doucement, en cantatrice qui sait à un franc près ce que son gosier lui rapporte par année. Aussi son désespoir ne m'effraya-t-il guère plus que la folie de fort sage père.

Cependant de quoi aurais-je pu me plaindre? J'étais à Gênes, patrie de Paganini, et j'avais l'agrément de voir par les feuilletons des Débats que cet étonnant violoniste donnait des vertiges à toutes les organisations musicales *de Paris*.

A Rome, j'ai admiré une multitude de choses. *Zadig* et *Astartea*, d'abord, de M. Vaccaï, partition dans laquelle il n'y a d'extraordinaire que *deux* grosses-caisses et un tambour de régiment. A l'orchestre du théâtre d'Apollo, où j'entendis cet intéressant ouvrage, ainsi qu'à celui du théâtre Valle, il n'y a qu'*un seul* violoncelle. Jugez de l'effet que peut produire la partie de basse dans des salles immenses comme celles que je viens de nommer! A la procession de la Fête-Dieu (*Corpus Domini*), deux musiques militaires distantes de vingt pas l'une de l'autre, et jouant toutes les deux à la fois dans deux tons différens, accompagnaient l'hostie sainte et les images de la Vierge de leur impie et brutale cacophonie. Un aveugle aurait pu croire au renouvellement des Bacchanales. En entrant dans Saint-Pierre, dans cet immense et sublime temple dépositaire des pensées intimes des plus grands génies de l'Italie, je ne pus m'empêcher de frissonner en pensant à la musique qu'on devait y entendre. Grand Dieu! me disais-je, si l'art musical s'y élève à la hauteur des autres arts, je vais être écrasé d'admiration. L'exécution de ces merveilles doit être colossale. Le chœur des quatre mille Lévites du temple de Salomon n'est pas de trop pour ces voûtes michelangesques; il y faut un orgue animé par les vents, et le temps pour chef d'orchestre. . . . . J'entendis plus tard le fameux *Miserere* de la semaine-sainte. Hélas! je ne veux dire ce que j'en pense... Pour me consoler de la mystification (que je ne puis m'empêcher du reste de trouver excellente), je lus le lendemain dans *l'Avenir* une analyse de la symphonie avec

chœurs de Beethoven, qu'on venait de monter magnifiquement au Conservatoire de *Paris*.

A Naples, je suis allé un soir me rafraîchir dans la vaste salle de Saint-Charles; il n'y avait guère plus de trente personnes au parterre. On jouait un opéra de Mercadante, *Zaïra*, qui ne m'a rien fait du tout. L'exécution en était fort convenable, et infiniment supérieure sous tous les rapports, à ce que j'avais entendu jusqu'alors en Italie. Une glace que je pris en sortant, me fit pourtant beaucoup plus de plaisir que cette musique. La compensation ordinaire m'attendait. Je vis cette semaine, dans les feuilles françaises, que Meyer-Beer venait de donner, avec un immense succès, son *Robert-le-Diable*, à l'Opéra *de Paris*. Pendant mon séjour à Rome, j'eus l'occasion de faire la connaissance et d'apprécier l'admirable talent de Félix Mendelsohn. Impatienté de tout ce qu'il entendait, il voulut un jour se désinfecter avec le grand septuor de Hummel. Vains efforts! peine perdue! Après bien des recherches minutieuses et d'inutiles essais, il fallut reconnaître que la ville de Rome n'avait pas six artistes capables d'accompagner décemment le pianiste prussien. Ils ont du reste une naïveté charmante dans leur orgueil national. Ils sont persuadés que la musique n'existe pas hors des frontières d'Italie. Je demandais au marchand de musique de la place d'Espagne, un morceau de Weber : » Cosa e questo *Vebere*? me répondit-il, Francese, Tedesco? « caro mio! quello non e conosciuto. » Leurs affiches de théâtre sont impayables. J'ai lu imprimée l'annonce suivante : Il *magico* « quartetto del tanto *applaudito* opera di Bianco e Faliero, musica « del *celeberrima* maëstro, *illustrissimo* cavaliere Rossini.» Ouf.

Tout cela je l'ai vu, et je ne parle que d'après des impressions directement personnelles. Que le hasard m'ait mal servi, cela se peut, je souhaite plus de bonheur à ceux qui viendront après moi. En tous cas, ce n'est que sous ce rapport seulement, que je trouve le voyage d'Italie ridicule pour un musicien. Sous tout autre, son influence doit être grande sur les imaginations ardentes et poétiques. C'est en lettres de feu que je vois encore tracés dans ma mémoire ces mots, premiers anneaux d'une chaîne de beaux souvenirs : *Plaine de Rome*, aride, déserte, sombre. Après une fatigante journée de chasse, assis sur les ruines ruinées d'un temple antique, au sommet d'un de ces tristes monticules dont la plaine est couverte, et seul, j'ai écouté avec un profond recueillement le grave chant des cloches de Saint-Pierre, dont la croix d'or étincelait à l'horizon. Le *jour de Pâques*, mêlé à tout ce peuple bigarré, qui s'agite et bruit en vingt langues différentes, j'ai reçu la bénédiction que tous les ans à cette époque le pape répand sur la *ville* et le *monde*, du haut du balcon pontifical, entouré des pompes du Vatican, salué par les cris de joie des sauvages montagnards des Abbruzzes, dont l'enthousiasme éclate rival des trompettes et des canons du fort Saint-Ange. — Perdu à minuit dans le cratère du *Vésuve*, un vague sentiment d'effroi a fait battre mon cœur, aux sourds râlemens, aux cris de fureur, qui s'échappaient de sa bouche. Des tourbillons de flammes et des roches fondantes dirigées contre le ciel comme de brûlans blasphèmes, retombaient, roulaient sur les flancs de la montagne, et s'arrêtaient en fin pour former un ardent collier sur la vaste poitrine du volcan. Sur ma tête le ciel étoilé; à mes pieds la mer de Naples illuminée de mille feux de pêcheurs; des torches errantes dans les hauteurs; des voix au fond des prépices; des cris au loin; et tout près, le pétillement de la lave, des bouffées de gaz s'échappant avec violence de ces soupiraux de l'enfer..... Je me crus au sabbat, sur le Blocksberg.— J'ai parcouru tristement le squelette de cette désolée *Pompeïa*, et spectateur unique j'ai attendu sur les gradins de l'amphithéâtre, la tragédie d'Euripide ou de Sophocle, pour laquelle la scène paraît encore préparée.— Couché au soleil sur la grève, comme un boa qui digère, j'ai admiré à midi *la mer* faisant la sieste, et les plis moelleux de sa robe azurée, et le bruit flatteur avec lequel elle l'agite doucement. — Puis le *Pausilippe*, le soleil couchant, le cap Misène, la baie de Baïa, les souvenirs virgiliens; Turnus, Pallas, le bon Évandre, Énée, et les bataillons de héros aux panaches flottans, dont le génie du poète a peuplé ce rivage. — *Lodi* enfin, avec son pont célèbre, où j'ai passé deux heures, plongé dans une triste et profonde rêverie; songeant aux jours qui ne sont plus, à cette grande gloire éteinte, à cette perfide destinée qui vint prendre par la main,

Le tribun, jeune et fier, amaigri par des veilles
Que des rêves d'empire emplissaient de merveilles,

pour l'amener... *mourir de l'exil* à Sainte-Hélène. Oh! si tel est le point de vue sous lequel on envisage le voyage d'Italie pour les musiciens, oui, certes, répondrai-je, tout chante dans ce beau pays : les cieux, la mer, la terre et les montagnes. Oui, oui, c'est un immense et sublime concert, c'est la plus haute, la plus intime poésie musicale! Mais il serait mieux, en ce cas, d'accorder aux lauréats de l'Institut, la liberté pleine et entière d'errer suivant leur caprice, soit aux cimes décharnées de l'Apennin, soit aux riches plaines milanaises, soit aux îles napolitaines et siciliennes, de parcourir cette terre féconde, mus seulement par leurs sympathies individuelles, depuis les Alpes jusqu'à l'Etna, depuis Milan jusqu'à Messine; au lieu de les envoyer spécialement à Rome, où ils perdent un temps si précieux avec le jeu du disque, l'orvieto, les cailles et les modèles. Au lieu de passer les trois quarts de leur temps dans les États du pape, et d'employer seulement les six derniers mois de leur séjour en Italie à explorer, tant bien que mal, les autres parties de ce magnifique jardin, il serait plus raisonnable peut-être qu'ils fissent le contraire. Mais l'*Accademia di francia* de Rome, est fille de l'Académie française de Paris; la routine, d'ailleurs, a de longs bras, et peut enlacer même au-delà des monts les artistes assez jeunes pour avoir encore l'illusoire espérance d'échapper à ses atteintes.

J'en étais là de mon homélie, quand le hasard a fait tomber entre mes mains les paroles de la cantate que l'Institut vient de donner pour le concours musical de cette année. Je ne puis résister au désir de faire apprécier au lecteur le mérite extraordinaire de ce *poëme*. On sait qu'un *lever de l'aurore* est obligé dans les cantates académiques; je suis forcé d'avouer que celle qui nous occupe doit être rangée dans les exceptions. En effet, parmi les beautés dont elle brille, on remarquera avec surprise *deux* aurores, au lieu d'*une* dont on se contentait ordinairement. Il est vrai qu'il y a deux personnages, et il est bien juste que le soleil se lève au moins une fois pour chacun.

LE CONTREBANDIER ESPAGNOL.

(La scène se passe en Espagne et aux Pyrénées.)

ALVAR ET CLAIRE.

Premier récit :

ALVAR.

C'est bien ici le lieu du rendez-vous promis;
Et de mille rivaux empressés à lui plaire;
Si Claire a pu tromper les regards ennemis,
AVANT QUE DE CES MONTS LA CIME NE S'ÉCLAIRE (1),
Je la verrai, l'amour me l'aura donc permis.

PREMIER AIR.

Ma Claire est si jolie,
Je l'aime tant,
Je veux toute ma vie
En dire autant;
Et si son cœur n'appelle
D'autres amours,
En n'aimant jamais qu'elle
Aimer toujours.

Ma Claire est si jolie,
Qui la verrait
D'abord et pour la vie
L'adorerait.
Ah! si son cœur n'appelle
D'autres amours,
Je veux en n'aimant qu'elle
Aimer toujours.

Ce bon Alvar! il aimera toujours Claire et *n'aimera qu'elle*, pourvu cependant que le cœur de Claire n'appelle une douzaine *d'autres amours* à titre de passe-temps. Simple et naïf enfant des Pyrénées! tu me touches, tu m'émeus, va. Silence! voilà mademoiselle Claire qui *s'avance* et M. Alvar *entend déjà la romance, dont la mesure accompagne ses pas.*

ROMANCE.

CLAIRE.

Mon aimable et douce patrone
Protégez-moi, protégez nous;
Vous devez, *si vous êtes bonne*,
Me donner Alvar pour époux.
Je l'aime bien plus que moi même,
Et dans les cieux vous savez bien
Qu'on est sauvé lorsque l'on aime;
Tant l'amour est vraiment un bien!!!!!!
! !

(1) Premier lever de l'aurore pour M. Alvar.

Ah çà, mais voilà qui est plus que romantique ; c'est du frénétisme tout pur. Il y a blasphème, oui, blasphème. Qui jamais se fût avisé de mettre en doute la bonté des habitans des cieux, celle surtout de la patrone de Claire, femme rare qui vécut et mourut en sainte, et devait savoir, mieux que personne, si l'*amour est vraiment un bien.* Oh ! oh !!!

Mademoiselle Claire apercevant son amant s'écrie,

Alvar, viens près de moi, l'air est doux et tranquille,
L'AURORE DE SES FEUX RÉCHAUFFE NOS COTEAUX.

Deuxième lever de l'aurore pour mademoiselle Claire.

Viens, cette paix du cœur est si douce et si tendre ;
J'aime tant ces rochers quand tu les embellis.
Alvar, veux-tu me faire entendre
Quelqu'un des airs de ton pays?...

Allons, voyons M. Alvar, ne vous faites pas prier. *Si vous êtes bon*, vous nous ferez entendre quelqu'un des airs de votre pays. Alvar répond à Claire :

Je le veux bien ; mais, jeune fille,
Ma voix à tes accens ne peut s'associer.
Je n'ai pas ta voix fraiche et ta façon gentille,
Et ne suis qu'un contrebandier.

Ah ! je respire, je mourais de peur qu'il ne refusât. *Il le veut bien.* Mais il nous prévient qu'il n'est qu'un... quoi donc ? ah ! un contrebandier.

Il chante donc le Bolero. Viennent des soldats pour prendre ou tuer le chanteur contrebandier, M. Alvar. Alors mademoiselle Claire au désespoir s'écrie :

Avec toi je pourrai souffrir,
Avec *toi seul* je veux mourir.

Pendant ces touchantes exclamations de mademoiselle Claire, les soldats sont toujours occupés à assassiner son amant. On entend des coups de feu.

CLAIRE.
Ah !

ALVAR.
Qu'as tu donc ?

CLAIRE.
Alvar !!

ALVAR.
Elle chancelle !

CLAIRE.
Tiens, vois mon sang !

ALVAR.
Infortuné !
Les lâches ont porté sur elle
Le coup qui m'était destiné.
. . . .
Ah ! je te vengerai.

CLAIRE.
Qu'importe la vengeance !
L'AMOUR COMME LA MORT A BESOIN D'INDULGENCE.

Au fait, elle a raison, cette bonne Claire. Qu'importe la vengeance ? dites-le-moi. D'ailleurs, comme elle ajoute fort clairement :

L'amour comme la mort a besoin d'indulgence.

Peut-être aussi :

La mort comme l'amour, etc.

Ou encore :

D'indulgence a besoin l'amour comme la mort.
Belle marquise, mourir vos beaux yeux d'amour me font.

Tiens, je cite M. Jourdain. Ah ! M. Jourdain ! Ali bala, bala, chou. J'ai des vertiges. Je n'y vois plus. Je savais bien que la poésie me jouerait quelque mauvais tour. Oh ! maudit poète frénétique ! avec tes idées exaltées, tes passions dévorantes, tes vers rongeurs ; tu me bouleverses le cœur et la tête. Je parie que je suis fou. Au nom de Dieu dites-moi ce qu'il en est.

H. BERLIOZ.

La Chapelle Sixtine a Rome.

(SUITE ET FIN).

Il ne nous reste plus qu'a ajouter quelques mots sur le personnel de la chapelle Sixtine. On y compte en tout de 30 à 35 chanteurs, composés en partie de prêtres séculiers, de moines ou de laïques, en partie d'hommes, en partie de castrats.. Ces derniers ont pendant longtemps été l'objet de reproches amers contre la cour de Rome. Vainement on a taxé cette cour de cruauté et d'inhumanité ; tout a été inutile. Les moines romains ont des frocs épais qui tout couverts de la poussière des siècles les préservent de tout esprit d'innovation et laissent à peine pénétrer jusqu'à eux un rayon du soleil du nouveau siècle. Qu'importe la légitimité à la république ? Qu'importe au pape la dignité de l'homme ?

On a soutenu que la chapelle pontificale ne pourrait rien perdre de sa réputation si, au lieu de castrats on y introduisait des voix de femmes ou de garçons. A ces deux genres de voix je pourrais en ajouter un troisième bien plus rare encore, beaucoup moins connu et beaucoup moins susceptible de fausses relations que les deux précédens. Je veux parler de voix d'hommes alto ou soprano exécutant leur partie avec le fausset à l'octave au-dessus de la voix naturelle, comme je l'ai entendu faire à Rome dans un séminaire anglais pour le *Dies iræ* de Pitoni, et d'autres anciens ouvrages. Tout le monde sera d'accord sur ce point, qu'une invention aussi ingénieuse dans le domaine de l'art ne pouvait être imaginée que par des Anglais. Cependant je dois dire que les séminaristes étaient assez exercés dans ce style et que les voix d'alto et de soprano ne faisaient pas un effet beaucoup plus désagréable que les voix de castrats quand elles sont usées ; elles avaient bien comme les voix de ces derniers, quelque chose d'anti-naturel, mais au moins n'avait-on pas à gémir sur la condition déplorable et contre nature des chanteurs.

Il est hors de doute que des voix de femmes pourraient très facilement remplacer les voix de castrats. La chapelle ne pourrait même que gagner au change, mais non pas la discipline qui règne actuellement parmi les chanteurs du pape envers lesquels chaque faute, chaque retard, chaque intonation fausse, enfin la plus légère erreur sont relevés par un *punctator*, et punis d'une amende pécuniaire.

On craindrait, en outre, il est vrai que des belles voix de femmes ne vinssent jeter le trouble dans les âmes pieuses des cardinaux, et ne leur rappelassent des idées toutes mondaines : chacun sait en effet que le fameux *Mulier taceat in ecclesiâ* n'est pas dû tant à la haine de la cu-

rie pontificale envers le sexe féminin, que bien plutôt à sa trop grande sensibilité. Que le pape et ses satellites couleur de pourpre n'aient pas la moindre horreur pour l'autre sexe; les annales des papes, les biographies des cardinaux nous en donnent des milliers de preuves incontestables. Il est peut-être encore parmi nous telle vieille dame d'honneur de la cour de Louis XV qui pourrait nous raconter des merveilles sur un certain abbé, appelé par la suite Léon XII. Au reste, l'abbé moderne de Rome s'entend encore au mieux à supplanter auprès des belles, le Parisien à bonnes fortunes, et certes cela n'est pas peu dire. Rien ne nous serait plus facile que d'approfondir ce sujet si riche. Nous nous voyons à regret contraints de nous en arracher pour ne pas perdre de vue l'objet de notre article.

Les chanoines allemands qui ont fait, dans la vie de célibataires, autant de progrès au moins que les prêtres de Rome, et qui ne cèdent en rien aux cardinaux dans leur antipathie contre les liens matrimoniaux, ont, comme ces derniers, banni les voix de femmes de leurs cathédrales; mais au moins ils y ont introduit des voix de garçons. Il faut avouer que la mue des voix est une source constante d'embarras pour ceux qui dirigent les chœurs; mais il n'est pas de castrat qui puisse remplacer le charme et la beauté d'une voix de garçon. Ces voix ne sont, il est vrai, remarquablement belles que lorsqu'elles commencent à se modifier à l'approche de la mue. Aussi, est-ce cet instant qu'on choisit pour l'opération, afin de prévenir la modification complète de la voix. Cependant, malgré ces difficultés, c'est de cette manière que sont composés les chœurs de maintes chapelles qui n'ont pas autant de fonds que celle du pape pour laquelle l'Espagne et la Belgique, cette petite Espagne, sous le rapport de la religion, sans parler des autres pays, envoient chaque année des sommes si considérables, produites par les dispenses et d'autres *stolæ jura*.

C'est ainsi que dans tous les cloîtres, sur les bords du Danube, on entend des chœurs de garçons d'un mérite supérieur. Je n'hésite pas à mettre à côté de la chapelle Sixtine le chœur des garçons de la synagogue juive, à Vienne, telle qu'elle était composée en 1827. A cette époque, où après quelques années pendant lesquelles Vienne, par ses productions, ses théâtres, son Opéra italien et ses musiciens de tous genres, avait paru devenir une Athènes musicale, les jouissances de l'art paraissaient tellement épuisées, que toutes les salles d'Opéra étaient fermées, cette synagogue était le seul lieu où il fût possible à un étranger de trouver, sous le rapport de l'art, une source de jouissances aussi solides qu'élevées. Tandis que dans toutes les églises catholiques, les tambours et les trompettes semblaient célébrer leur âge d'or, et que les pères liguriens, entre autres, qu'on avait appelés dans les États impériaux pour combler le vide laissé par les jésuites, exécutaient des fêtes religieuses calculées sur un plan bien plus matériel que les fêtes du bairam chez les Turcs, le temple juif, au contraire, possédait un chanteur polonais qui, entouré de seize enfans, accompagné par une seule basse-taille, faisait entendre des chants religieux au plus haut point, quoique dans un style italien, et entraînait son auditoire par un accent admirable de piété et d'édification. Celui qui aura entendu ce chœur unique de garçons ne pensera pas assurément à regretter des castrats. J'avoue hautement qu'à l'exception de la chapelle Sixtine, jamais l'art ne m'a fait éprouver une jouissance aussi élevée que dans cette synagogue. Pendant sept mois je n'ai jamais manqué un service; mais il ne faut qu'y assister une fois pour se sentir délivré tout-à-coup, et comme par une réaction subite, de tous ces odieux préjugés, qu'avec le baptême on nous inculque dès notre enfance contre les Israélites.

Cependant, pour revenir à la chapelle Sixtine, tous les reproches que l'on adresse à la curie romaine glissent sans produire aucun résultat. Elle est tellement rouillée dans les formes antiques, que cette rouille ne laisse plus pénétrer aucune lueur de raison. On craindrait par l'innovation la plus innocente de dénoter de l'inconséquence, et pour être juste c'est un reproche qu'on ne peut adresser à la hiérarchie catholique; elle est même si conséquente avec elle-même, qu'elle périra par la conséquence. De plus, l'humilité chrétienne, si connue de Sa Sainteté Pontificale, ne saurait se montrer disposée à choisir un modèle, soit dans un couvent autrichien, soit dans une synagogue hébraïque.

Les partisans et les défenseurs du saint-siége cherchent pourtant, comme ils l'ont fait pour tant d'autres objets, à expliquer cette question et à lui donner une couleur convenable. Baini, par exemple, m'a maintes fois, sur mes questions réitérées, expliqué ce point de la même manière qu'il l'a fait aussi dans son ouvrage auquel nous renvoyons nos lecteurs (1). Quoi qu'il en soit, les sources qui produisent les castrats sont trop généralement connues pour qu'on parvienne à les cacher au moyen de fables religieuses. Cette horrible et lâche fainéantise qui pousse les habitans des terres australes à briser les membres de leurs enfans, afin de leur procu-

(1) *Memorie critiche della vita e delle opere di Pierluigi da Palestrina, da Giuseppe Baini. Roma*, 1828.

rer ainsi un privilège à vie de mendicité, plutôt que de les voir condamnés au travail, cette fainéantise soutenue par la superstition de ces malheureux, et par l'éloquence persuasive des moines, évite à la cour du Pape la moitié du chemin. Toutes les fois qu'une belle voix commence à se développer chez un enfant, ses parens et les moines s'emploient avec activité à lui faire un tableau séduisant de l'avenir qui lui est assuré. Ils lui montrent avec complaisance l'exemple d'un Marchesi, d'un Farinelli, d'un Crescentini, d'un Veluti, et de beaucoup d'autres, mais s'il tarde à s'immoler à l'ambition et aux promesses sans nombre dont on l'accable, on a recours à la ruse ou à la violence. Nous savons d'ailleurs que, toutes les fois qu'il s'est agi d'un but religieux, la cour de Rome n'a jamais été embarrassée par la nature des moyens propres à y conduire. Pour la défense d'un dogme, ou seulement d'un principe disciplinaire, jamais elle n'épargna les bûchers; pour le bien de l'Eglise, jamais poignée d'assassinats ne lui a coûté. Les Torquemada, les Espanna, les don Miguel, enfin les bourreaux de tous les temps ont été ses plus chers favoris.

La religion défend à l'Arabe et à l'Hébreu de traiter en esclaves ses frères en religion, mais qu'importe aux moines trois fois couronnés, le pauvre enfant de la Calabre! Que leur importe si, dégradé aux yeux de ses semblables, il est conduit à Rome pour être mutilé non comme esclave, fi donc, mais comme un agneau consacré. Que leur importe, à ces grands prêtres armés des clefs du ciel, cet être qui perd son existence terrestre, puisqu'on la lui paie avec usure par la promesse d'une existence éternelle. L'histoire des Papes est souillée de sang, au point que l'histoire du monde entier ne nous en offre point un second exemple. Les successeurs du pauvre pécheur de Galilée, les vicaires de l'homme qui disait, *Je ne sais où reposer ma tête*, se sont abandonnés avec une telle fureur à leur insolente lubricité, que dans les bras d'une Marozia, d'une Lucrèce, d'une Theodora, ils n'ont pas craint de commettre des actions qui auraient fait pâlir les Nérons de Rome. Cette nouvelle Cassandre qui naguères s'est montrée sur les côtes escarpées de la mer adriatique en vue des monts de la Grèce et de la Dalmatie, on n'a pas tenu compte de sa présence; elle reviendra célébrer son triomphe avec un rire amer sur les ruines de la nouvelle Troie, où l'humanité croupit dans la honte, et où les criminels peuvent seuls trouver un asile. Il faut bien qu'on le sache, il existe pour les assassins dans les Etats du Pape, un *Conca*, un *Caneomorto*; mais pour le malheureux enfant dont tout le crime est d'avoir une belle voix, on ne connaît aucun lieu de refuge.

Oui, il faut les voir ces malheureux eunuques, pour être révolté jusqu'au fond de l'âme par la lâche cruauté de cette cour. Il faut les voir, objets de mépris pour l'humanité, après qu'ils ont été congédiés de la chapelle papale, comme ne pouvant plus servir, se traîner de fêtes en fêtes, où, pour un modique salaire, ils lancent leur air de bravoure qu'ils appliquent à toutes les cérémonies, comme un capucin fait servir son unique sermon à chaque fête patronale. Il faut les entendre avec leurs interminables cadences, faire des trilles à effrayer les assistans. Il faut les voir ces infortunées créatures mutilées au moral comme au physique, errer de lieux en lieux, trop heureuses lorsqu'il leur reste le dernier coin d'un couvent, où, ignorées du monde, elles puissent enfin manger en paix le pain de la charité.

Certainement on me reprochera de terminer avec autant d'amertume un article que j'ai commencé avec tant de prédilection. Je répondrai avec Juvénal : *Difficile est satyras non scribere*. Qu'un autre, en entendant les chants de la chapelle Sixtine, oublie, s'il le peut, au prix de combien de sang cette jouissance a été achetée.

Assurément, la chapelle en elle-même est, ainsi que les chants qu'on y exécute, au-dessus de mes reproches. Qu'elle soit composée de femmes, d'enfans ou de castrats, elle n'en reste pas moins ce qu'elle est. Tous mes reproches s'adressent au Pape lui-même, qui a hautement publié des ordonnances contre cet attentat à la nature, tandis que l'existence seule de sa chapelle ne peut qu'en prolonger l'usage.

Oui, lorsqu'on entend ces chants sublimes, il faut éloigner ces idées révoltantes, si l'on ne veut considérablement affaiblir l'impression de la musique. Mais aussi, que d'objets de distraction! Toute cette pompe extérieure, tout ce luxe oriental, cette profusion d'œuvres de l'art de tous les pays et de tous les siècles, ces chants sacrés, l'admirable précision des exécutans, voilà bien des motifs pour oublier un instant la nature des chanteurs ainsi que l'histoire des Papes. Auprès de la plus magnifique église du monde entier, la demeure du Pape avec les loges, et les *stanze* de Raphaël avec les chapelles de Michel-Ange et de Fiésole, les galeries avec la transfiguration, les corridors à perte de vue, ornés des plus belles statues de l'antiquité classique; ensuite des cérémonies religieuses qui réalisent la pompe que nous regardons comme fabuleuse dans le récit de la consécration du temple de Salomon : tout éblouit, tout étourdit, tout, tout enfin contribue à faire de la demeure pontificale, le palais des palais. Le Vatican à lui seul est la Mecque de l'art. Je le dis hautement pour finir : celui-là n'est pas musulman, qui n'a pas fait le pèlerinage de la *Mecque*.

JOSEPH MAINZER.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE.

PREMIER CONCERT.

Dimanche 26 janvier 1834.

Il y a cinq ans, après avoir assisté au premier de ces concerts, dans lequel on avait exécuté la magnifique symphonie en *ut* mineur de notre grand Beethoven, j'écrivais à un amateur couronné de l'Allemagne (1) un rapport où se trouvaient les lignes suivantes : « J'ai admiré la précision, la netteté » de l'orchestre dans l'exécution des plus petits dé- » tails ; la stricte observation de la mesure, son respect » scrupuleux pour les nuances indiquées ; je me suis » réjoui de la joie des Français à l'audition d'une œuvre » de notre divin Beethoven. Mais c'est là tout ce que je » puis vous dire ; car, malgré toutes ces belles qualités, » qu'il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de » rencontrer réunies au même degré dans un orchestre » allemand, cette merveilleuse création de Beethoven » ne m'a paru que grande, ne m'a semblé qu'imposante ; » je n'ai pas, un seul instant senti mon cœur ébranlé » par cette espèce de terreur religieuse, par ces images » élevées qui, dans le premier morceau, doivent procu- » rer à l'âme une émotion si puissante, par cet accent si » profond de l'adagio qui m'a toujours paru une prière » céleste adressée par des anges au divin créateur ; c'est » que l'exécution manquait de ce feu intérieur qui, dès » la première note, doit animer le colossal orchestre » comme s'il se sentait soudainement frappé par une com- » motion électrique. » Voilà ce que j'écrivais, et ce qui était vrai alors. Aujourd'hui, après un intervalle de cinq ans, que mon rapport serait différent, s'il était facile, possible même de trouver des mots pour exprimer les sensations qu'a dû nécessairement produire l'exécution si parfaite d'une symphonie de Beethoven sur l'esprit des connaisseurs, puisque les profanes eux-mêmes, ceux dont l'oreille peu exercée est moins capable d'apprécier dignement les merveilles de cette magnifique composition, se sont pourtant laissés aller à une admiration si profonde et si vivement manifestée !

Le digne Habeneck, qui, par son zèle si noble et si persévérant, par ses efforts si vigoureux, dirigés uniquement dans l'intérêt de l'art contre l'égoïsme et la sottise, mérite de voir un jour son nom inscrit dans les annales de l'histoire musicale à côté de celui de l'immortel Beethoven ; le digne Habeneck, dis-je, et ses amis, rare et noble réunion d'artistes, ont ouvert aujourd'hui le cycle annuel de leurs magnifiques concerts par la symphonie en *ré* mineur avec chœurs, et ils se sont acquittés de leur tâche d'une manière telle qu'il n'est pas donné à l'art humain d'aller plus loin.

Mademoiselle Francilla Pixis, aimable enfant dont la belle physionomie reflète une âme profondément passionnée, a ensuite chanté deux romances, l'une italienne, l'autre allemande, dont la première a été composée par un artiste allemand d'un vrai mérite, M. Dessauer, et exécutée par M[lle] Pixis avec une expression déchirante. Après ces romances, on a applaudi une fantaisie pour le violoncelle, composée et exécutée par M. Franchomme. Nous serions peut-être en droit de critiquer, dans cette composition, une certaine âpreté, sous le rapport de l'harmonie ; mais, d'un autre côté, nous trouvons dans cette œuvre tant de grâce, tant de fraîcheur, et surtout une telle originalité de rhythme, que nous ne pouvons qu'encourager M. Franchomme à continuer ses travaux pour acquérir bientôt, comme compositeur, une réputation égale à celle qu'il s'est acquise comme exécutant, et comme tel nous n'hésitons pas à le ranger parmi les plus grands maîtres de notre époque.

Ce fut alors le tour de l'ouverture de *Robin des bois*: quel ouvrage comparer à cette production ? Majestueuse, puissante, mélodieuse, tantôt grondant comme un orage, tantôt humble et religieuse, elle réunit les élémens les plus divers et les plus capables de toucher profondément tous les cœurs susceptibles d'émotions. Après cette magnifique ouverture M[me] Gras a exécuté un air avec chœur tiré de *Moïse*. L'admiration du public était-elle épuisée, ou l'œuvre du *Maestro* a-t-elle dû pâlir à côté des chefs-d'œuvre de Beethoven et de Wéber ? c'est un point que nous ne saurions décider ; nous devons dire seulement que cet air de *Moïse* n'a produit sur l'auditoire qu'un assez médiocre effet, malgré tout le talent de la cantatrice.

La fin du concert a été consacrée à ce finale en *ré* mineur, avec chœurs, de la symphonie de Beethoven, finale tant critiqué, tant admiré, et peut-être jamais compris, même de son auteur, du moins quant à ce qui touche le sens des paroles qui sont celles de l'*hymne à la joie* de Schiller. Beethoven était concentré dans ses idées musicales ; il avait grandi, il avait vieilli s'occupant exclusivement de son art. Il ne connaissait que son dieu, la nature et la musique ; aussi quand il avait saisi l'idée fondamentale d'un morceau, s'embarrassait-il peu du reste. Dans cet hymne sublime de Schiller, Beethoven est à la hauteur du poète tant qu'il est question de l'amitié et du divin créateur ; mais du reste aucune trace de facture musicale en rapport avec les paroles, aucun égard à la prosodie, pas plus qu'aux allégories

(1) Le roi de Bavière.

poétiques. C'est, à notre avis, sous ce point de vue seulement qu'on doit essayer d'analyser ce sublime ouvrage; il faut le juger uniquement comme œuvre musicale, et comme tel il mérite l'admiration qu'il a excitée. — Je reviendrai dans un prochain numéro sur Beethoven et sa musique. FRANÇOIS STOEPEL.

NOUVELLES.

*** La représentation au bénéfice de mademoiselle Julia Grisi, au Théâtre-Italien, est fixée à mercredi 5 février. *Otello* et le *Barbier*, les chefs-d'œuvre de Rossini, feront les frais de cette représentation, pour laquelle presque toutes les loges sont louées.

*** La partition du *Revenant*, de Gomis, dont nous avons fait un juste éloge, et que nous n'avons pas craint de placer parmi les chefs-d'œuvre musicaux de l'époque, vient d'être achetée à un prix très élevé, par M. Maurice Schlesinger.

*** Le conseil municipal de la ville de Nice, pour célébrer la présence de Meyerbeer dans cette ville, vient de voter au directeur du théâtre une subvention de 4,000 fr., pour représenter dignement *Robert-le-Diable*. Les amateurs se sont réunis à l'orchestre; on a fait venir les chœurs de Marseille, et le succès a été immense. Tel était l'enthousiasme des artistes, que des témoins oculaires prétendent que le chef-d'œuvre de Meyerbeer a été aussi bien exécuté à Nice qu'à Marseille et à Toulouse.

*** On écrit de Berlin : *Iphigénie en Tauride*, de Gluck, a été reprise avec grand succès. Madame Milder a chanté l'Iphigénie, et M. Wild, Oreste. *Fernand Cortez*, toujours représenté avec pompe, fait presque autant d'argent que *Robert-le-Diable*, qui remplit la caisse chaque fois qu'on le donne. Au théâtre de la Königstadt on a repris *Raoul Barbe-Bleue*, de Grétry, qui n'a obtenu qu'un médiocre succès. Le goût pour la bonne musique se répand ici de plus en plus; il y a foule aux concerts de Moeser, Boehmer, Just, Ries et Maurer, quoique les matinées ou soirées de ces artistes soient destinées à la musique de quatuors ou de symphonies de Beethoven, Haydn, Mozart, Onslow ou Spohr; c'est un grand progrès dans le goût musical.

*** *Moïse* a obtenu de nouveau un éclatant succès au Théâtre-Italien. Il est superflu de faire l'éloge de Rubini et Tamburini : ces deux grands artistes sont hors ligne. Nous nous plaisons à dire que mademoiselle Ungher a puissamment contribué à ce succès, par la verve et la chaleur avec lesquelles elle a chanté et joué le rôle si difficile d'Elcia : elle plaît davantage à chaque représentation; sa voix a gagné à être connue, et de plus en plus nous nous réjouissons de la voir réunie à la meilleure troupe italienne que l'Europe possède aujourd'hui. Mademoiselle Schultz a fort bien chanté son rôle et a mérité des applaudissemens.

*** Il est heureux de voir que les compositions pour le piano, de Weber, si sublimes et si peu connues en France, commencent à se répandre. Un pianiste du plus grand mérite, M. Amédée Mercaux, vient de faire entendre dans ses concerts du Havre et de Rouen le *Morceau de salon*, du célèbre compositeur, que M. Liszt avait si admirablement joué à Paris, et il a obtenu le plus brillant succès. Il est à désirer que les dames qui depuis trop long-temps applaudissent la musique faite pour les doigts et non pour le cœur, prennent goût à la belle et bonne musique; le plaisir qu'elles éprouveront sera plus vif et plus durable.

*** La fille de M. Bordogni, jeune et jolie personne, vient de débuter avec un grand succès au Théâtre de New-York, bâti exprès pour une troupe italienne. Mlle Bordogni a chanté les rôles de Rosine du *Barbier de Séville*, et de Malcolm dans la *Dame du Lac*. Sa belle voix de contre-alto a produit un grand effet. Elle a été redemandée après chaque représentation, honneur qui arrive rarement à New-York.

*** *Les sept Dormans*, grand oratorio de C. Loewe, exécuté par l'Académie de chant de Berlin, a obtenu un grand succès. Madame Schaetzel, retirée du théâtre, a chanté le rôle principal.

*** *Ludovic*, de Hérold et Halevy, se joue maintenant dans les principales villes d'Allemagne, à Berlin, à Hambourg, à Breslau et à Vienne: cet opéra obtient un succès de vogue.

*** M. Berton, le célèbre compositeur, membre de l'Institut, est nommé officier de la Légion-d'Honneur.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi*: Guillaume Tell, Nathalie. — *Mercredi*: Le Comte Ory, la Révolte — *Vendredi*: Le Philtre, la Révolte.
THÉATRE ITALIEN. *Mardi*: Moïse. — *Jeudi* : Don Giovanni. — *Samedi*: Il Bravo.
OPÉRA-COMIQUE. *Dimanche*: le Pré aux Clercs, le Revenant. — *Lundi*: Marie, la Dame Blanche. — *Mardi*: le Valet de Chambre, le Revenant, une Bonne Fortune. — *Mercredi*: le Pré aux Clercs, les Visitandines. — *Jeudi*: une Heure de Mariage, le Revenant, une Bonne Fortune. — *Vendredi*: le Chateau d'Urtubi, le Revenant, une Bonne Fortune. — *Samedi*: l'Opéra Comique, le Château, une Bonne Fortune.
CONCERTS. *Mardi*: l'Athénée musical. — *Samedi*: MM. Ghys et Lagoanere; — M. et M.me Larmande.

Les personnes qui ont reçu les cinq premiers numéros de la *Gazette musicale de Paris*, et les abonnés du *Dilettante* dont l'abonnement est expiré, sont priés d'envoyer le montant de leur abonnement, s'ils ne veulent pas éprouver d'interruption dans l'envoi du journal.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 6.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
Fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

LA **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 9 FÉVRIER 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

Beethoven et sa Musique,

PAR FRANÇOIS STŒPEL (1).

Ce n'est pas une tâche facile que de chanter dignement les louanges d'un grand homme; j'en appelle aux illustres de l'académie française; mais combien cette difficulté ne devient-elle pas plus grande lorsqu'il s'agit d'un génie dont les créations appartiennent au domaine romantique de la musique! la littérature nous en fournit chaque jour des preuves plus ou moins fâcheuses.

Beethoven, par exemple, ce poète immortel de la musique, cet aigle qui plane d'un vol si élevé au-dessus des sentiers ordinaires; Beethoven que son malheureux destin arracha si rudement au monde musical, cet artiste sublime que la surdité refoula si douloureusement jusque dans son *moi* le plus intime, dont les œuvres reproduisent un monde tout nouveau peuplé par la seule puissance de son imagination, — faut-il nous étonner s'il n'a trouvé que si rarement de dignes panégyristes?

Pénétré de ces idées, nous croyons avoir des droits à l'indulgence, peut-être même à la reconnaissance de nos lecteurs, si les lignes suivantes peuvent leur révéler l'âme si riche de Beethoven, et les faire pénétrer dans l'atelier secret de ses créations merveilleuses.

« Je ne connais qu'une jouissance qui me procure constamment un bonheur pur.—Quand mon cœur est brisé, lorsque les dissonances de la vie me pénètrent d'une douleur cuisante, que le dédain m'accable, que la sottise m'indigne, et que la médiocrité me prenant pour un de ses semblables, veut m'abaisser avec elle dans ces régions vulgaires, seul théâtre où elle puisse jouer un rôle, — c'est alors que je me réfugie dans le domaine de l'art, et par-dessus tout c'est la musique qui, dans de semblables dispositions, exerce sur moi ses effets tout-puissans. Lorsque, l'âme déchirée, j'entre dans la salle de concerts qui m'apparaît comme un temple sacré, et qu'alors la grande ombre de Beethoven s'avance vers moi sur un nuage d'harmonie, m'entoure de ses bras puissans, et m'enlève sur ses ailes à travers les régions éthérées; lorsque tout mon être, subjugué par l'enthousiasme, rassemble ses forces pour écouter dans un pieux silence cette harmonie si merveilleuse, si pleine d'âme et de vie; dans ce moment sublime, mon esprit se délivre de ses chaînes, et s'élance en triomphe jusque sous les portiques du soleil.

Et pourtant il fut une époque où je méconnaissais son génie, aussi bien que celui de Jean Paul (1). Je l'avoue, il m'était pénible d'abord d'être obligé d'entendre dans tous les concerts, les symphonies de Beethoven préférablement à toutes les autres. C'était en vain que je cherchais en lui le naturel, la simplicité, des pensées aimables, l'ordre, la symétrie, la mélodie, tout enfin, tout ce qui me plaisait si fort dans Haydn, comme dans Mozart, et me semblait seul constituer le vrai mérite du compositeur. Dans Beethoven, je ne voyais rien que de la recherche, de la contrainte, de la bizarrerie, un assemblage d'idées contradictoires; des débris de masses harmoniques jetés comme au hasard, et nageant, pour ainsi dire, contre le courant; je ne voyais dans ses œuvres

(1) Traduit de l'allemand.

(1) Célèbre écrivain de l'Allemagne, le noble modèle et ami du fantastique E.-T.-A. Hoffmann.



rien de conforme aux règles; partout quelque chose d'ébauché, puis brusquement abandonné; tantôt ceci, tantôt cela : de beaux fragmens, il est vrai, mais rien d'entier, rien de commensurable. J'hésitais à appeler œuvres de l'art, de semblables productions, où l'on semblait se rire à plaisir de toute espèce de règle, puisque je n'y pouvais trouver rien de véritablement profond, rien qui me procurât un plaisir sans mélange. Des compositeurs célèbres, tels que Schneider, Schicht, Zingarelli, et beaucoup d'autres, professaient comme moi une antipathie prononcée contre la manière de Beethoven, et cela me tranquillisait jusqu'à un certain point. C'était précisément ainsi que je jugeais Jean-Paul; habitué par mes études de l'antiquité et la lecture des auteurs classiques à priser, par-dessus tout, la simplicité et le naturel en poésie comme en musique, j'avais une véritable haine contre toutes les compositions où je remarquais de l'entortillement dans les idées. Chose merveilleuse, l'essence de ces deux génies me fut révélée en même temps. L'intelligence de l'un me servit à comprendre l'autre. J'entendis une seconde fois une symphonie de Beethoven. A la même époque, un de mes amis raffolant de Jean-Paul me persécutait pour me forcer à lire *Hespérus*. Je m'y décidai enfin, et pour la première fois je parvins à en lire plus de dix pages. — Jusque là j'avais toujours rejeté le livre au deuxième ou au troisième feuillet. — Cette fois encore je fus bien, il est vrai, choqué par des taches nombreuses.—Cependant j'en vins à admirer un détail,—puis plusieurs,—puis presque tous, puis enfin l'ouvrage dans son entier.

J'appris enfin à connaître l'*Humor*, et cette connaissance seule me donna la clef de Beethoven. Jusqu'alors je n'avais pas eu la moindre idée de sa musique si profondément humoristique. Elle n'était pour moi qu'obscurité, je tâtonnais en aveugle au milieu de ce labyrinthe, sans un fil conducteur qui pût me servir de guide; — mais bientôt j'aperçus une lueur. — Je n'entrevis d'abord que des images brumeuses et des formes fantastiques.—Bientôt enfin un ciel incommensurable se dévoila à mes yeux avec ses lunes, ses astres et ses météores merveilleux.—Et j'errai au milieu d'un jardin magique et embaumé où les harpes éoliennes résonnaient dans les airs, où toutes les feuilles des arbres semblaient exhaler de douces pensées, où toutes les fleurs se balançaient mollement comme bercées par un songe enchanteur, où le souffle du vent et le murmure de la cascade ressemblaient à un langage surnaturel.— Un singulier frémissement de désir m'appelait. — Je voyais des amis que j'avais perdus me regarder du haut des astres qui leur servaient de demeures. Une belle figure de jeune fille errait devant moi attachant ses regards sur les miens et me disant : Je t'aime.—Je voyais s'agiter de blanches statues, — puis des pierres funéraires.—Et je me trouvais dans un cimetière.—Et les pierres funéraires se changeaient en anges resplendissans de lumières qui prenaient leur vol vers l'astre de l'amour.—Et un vaste lac étendait devant moi ses ondes immobiles où la lune s'agitait d'une façon magique, et où les arbres et les astres du ciel venaient reproduire leur image.—Et à côté de ce lac s'élevait une montagne au bas de laquelle brillait un château romantique, éblouissant de clarté, et dont le faîte se perdait dans les nuages.—Je courais vers ce château, mais je tombais dans un noir précipice où des démons invisibles gémissaient d'une manière effrayante.—Une cataracte retentissait à mes pieds et semblait vouloir m'entraîner dans le gouffre.—Les troncs d'arbres se précipitaient sur moi avec un horrible craquement, les montagnes s'entr'ouvraient, — et je tombais dans la nuit éternelle.—Des sons mystérieux de douleur et de désespoir frappent mon oreille.—Au fond de l'affreux abîme brillent çà et là des flammes éclatantes, et sur les parois de la montagne j'aperçois d'étranges figures hiéroglyphiques.—Suis-je donc dans le sombre empire du passé —ou l'enfer est-il près de moi?—Des squelettes monstrueux et des apparitions effrayantes frappent mes regards.—Je fais crier mes chaînes, et des larmes brûlantes inondent mes joues;—une douleur inouïe me déchire la poitrine.—Je me sens entraîné par un désir irrésistible vers tous ceux que j'ai perdus.—Mon pouls s'arrête. —Est-ce donc la mort? — Je succombe. Et un songe fortuné vient me bercer. — Une douce main saisit la mienne. — Un œil bleu mourant de langueur attache sur le mien un long regard.—Un baiser brûlant embrase mes lèvres.—La créature bienfaisante marche toujours devant moi dans des chemins obscurs.—A la faible lueur d'une lampe il me semble parfois reconnaître sa forme céleste et son sourire angélique. Tout-à-coup s'ouvrent les portes de mon obscure prison, et, par une éclatante matinée, je me trouve au milieu d'un monde où règne un éternel printemps, où je me sens libre, où je peux jouir en paix de tout ce qui s'offre à mes regards, où tous les êtres réunissent leurs paroles de joie pour chanter le grand hymne; —où tout rayonne et étincelle, tout est fleur et harmonie.—Et la douce créature, dans son éclatante beauté, vient près de moi, et me dévore de ses regards aussi passionnés que les miens.—Je me précipite dans un embrassement fortuné.—Le monde est éblouissant de lumière et retentissant de cris de joie,—mais pour nous une seule voix se fait entendre, la voix d'un amour céleste.

C'est ainsi que chez moi les images et les sensations

se succèdent lorsque j'entends une symphonie de Beethoven. — C'est quelque chose qui ressemble au chaos, je le veux bien. — Je plonge du jour dans la nuit et de l'hiver dans le printemps. Mais qu'importe, si je suis ému ? — Un bonheur incommensurable succède à une douleur inouïe; mais la douleur même est adoucie par un sourire de bonheur. Ce sont tantôt des souvenirs d'enfance qui me jettent dans une douce rêverie, tantôt un vague désir qui me fait élancer vers l'avenir; c'est tantôt ce sentiment précieux qu'on n'éprouve que dans la jeunesse sur l'amour idéal, tantôt un mouvement d'héroïsme qui me porte vers les grandes actions. Ici la crainte et l'horreur d'un esprit malfaisant, là toutes les émotions produites par les désirs, la joie, l'enthousiasme, et la mélancolie. Je suis le jouet de mille songes romantiques, et je rêve des astres d'or qui entourent ma poitrine d'une auréole étincelante. — Alors je ne pense plus. Mon esprit est anéanti sous le poids des sensations que j'éprouve. — Une larme roule dans mes yeux et c'est en même temps une larme de délices et une larme de douleur sans nom. Et c'est ainsi qu'on goûte dans sa jouissance infinie l'effet de la musique instrumentale. Vouloir réfléchir, vouloir analyser des choses purement fantastiques, vouloir même faire de la critique pendant qu'on ne doit qu'écouter, c'est vouloir rétrécir le domaine du sentiment, le seul pourtant où la musique puisse nous transporter.

En outre, en me familiarisant avec Beethoven, je vis dans ses ouvrages une symétrie beaucoup plus profonde que je n'avais pu soupçonner d'abord. Ce n'est pas, il est vrai, un homme auquel on puisse appliquer la mesure commune, pas plus qu'on ne peut juger un Shakspeare avec la critique vulgaire. C'est lui-même qui a créé ses règles; et quiconque voudra le juger, devra tâcher de s'identifier avec lui comme avec tout génie original; autrement le critique ne parviendra qu'à se formuler un brevet de pédantisme. »

Theorie de la Musique.

L'Art d'improviser, mis à la portée des pianistes, par Charles Czerny. Op. 200. Prix : 24 fr.

L'Art de préluder, pour le piano, du même auteur. Op. 300. Prix : 30 fr.

M. Czerny est sans contredit, parmi les auteurs de musique les plus fertiles, un des plus solidement instruits, un des plus justement célèbres. Cet artiste se recommande non seulement par les importans et incontestables progrès qu'a faits l'art du piano, progrès auxquels il a puissamment contribué par de nombreuses compositions, tout à la fois brillantes, agréables et correctes, mais encore par beaucoup d'ouvrages dont le but principal est l'instruction. Nous allons nous occuper des derniers ouvrages de ce genre publié par cet artiste, et l'analyse raisonnée que nous en donnerons prouvera la justice de l'entière approbation que nous n'hésitons pas à lui donner.

INTRODUCTION.

« Le talent et l'art de l'improvisateur consiste à choisir une idée soit personnelle soit étrangère, et à lui donner sur-le-champ et sans aucune préparation une forme musicale qui, bien que plus libre que celle d'un morceau écrit, soit néanmoins soumise à l'ordre et aux proportions nécessaires pour être comprise et exciter de l'intérêt.

» Le piano, grâce à l'étendue et à la richesse de ses ressources, est l'instrument qui convient le mieux à l'improvisation.

» Le charme particulier de l'improvisation consiste en ce qu'il y règne une liberté, une facilité dans l'enchaînement des idées, une spontanéité d'expression que l'on ne trouve pas dans les compositions proprement dites, lors même qu'elles portent le titre de fantaisies. S'il est permis de comparer un morceau de musique bien écrit à un édifice d'une bonne architecture, dans lequel la symétrie doit dominer, on peut dire qu'une bonne fantaisie ou improvisation ressemble à un beau jardin anglais, où tout paraît jeté au hasard; mais un plan sévère et un sens profond se cachent sous la variété la plus séduisante. »

Nous ajouterons, comme une des plus brillantes qualités de l'improvisation, cette fraîcheur, cette verve dans l'allure des idées, cette virginalité poétique qui disparaît presque nécessairement sous le travail long et souvent pénible de la notation. Des idées véritablement belles ne sont jamais sans symétrie : seulement, cette dernière perd souvent de son charme quand ses contours fins et délicats disparaissent sous le travail, de telle sorte qu'on n'y retrouve plus que les formes ordinaires que rencontre l'œil dans les rues tristes et uniformes de Londres.

« Pour improviser il faut :

» 1° Une capacité naturelle qui consiste dans la vivacité de l'imagination, l'étendue de la mémoire musicale, la rapidité de la pensée; 2° une étude complète de l'harmonie, une exécution consommée. »

L'auteur nous semble avoir oublié un point bien important, je veux dire cette présence d'esprit, ce courage moral qui fait que l'artiste exécutant envisage avec sang-froid la route qu'il doit parcourir, et l'empêche de se laisser emporter par la vivacité de son imagination.

» Les diverses branches de l'art de l'improvisation sont :

» 1° Les préludes; 2° les cadences (points d'orgue); 3° l'improvisation proprement dite, qui se subdivise encore en plusieurs genres, savoir : *a*, le développement d'un seul thème à travers toutes les formes de la composition; *b*, le développement et la réunion de plusieurs thèmes de manière à en former un seul tout; *c*, le pot-pourri, c'est-à-dire l'enchaînement de plusieurs motifs favoris par le moyen des modulations, traits ou cadences, sans en développer particulièrement un seul; *d*, les variations; *e*, l'improvisation dans le style lié et fugué; *f*, le caprice, dans toute sa liberté et son indépendance. »

CHAPITRE PREMIER.

Des préludes, petites fantaisies avant de commencer un morceau.

« Les préludes peuvent être :

» 1° Des préludes très courts et composés seulement de quelques accords, traits ou passages, qui servent à essayer l'instrument, à délier les doigts, et à éveiller l'attention de l'auditeur. Ces préludes doivent se terminer par l'accord parfait du ton dans lequel est écrit le morceau qui suit; 2° des préludes plus longs et plus développés, dans le genre d'une introduction, faisant partie du morceau suivant; c'est pourquoi on peut y faire entrer quelques fragmens des motifs de ce morceau. Ces préludes doivent se terminer par une cadence sur l'accord dominant du ton du morceau. »

L'auteur donne maintenant quelques exemples des préludes, consistant en quelques accords seulement; puis il montre par plusieurs exemples comment on peut former, d'une suite de cinq ou six accords,

des préludes les plus variés, ce qui lui a réussi très bien, quoique on ne puisse pas prétendre qu'il y ait là de la recherche. Dans son § 5, M. Czerny dit que les modulations les plus hardies, les plus étranges même, sont bien placées dans les préludes, et il ajoute que lorsqu'on possède à fond la science de l'harmonie on peut se permettre des excursions pleines d'intérêt. Les exemples qui suivent sont dignes d'un maître aussi habile que M. Czerny.

CHAPITRE SECOND.

Pour les genres de préludes de quelque étendue, l'auteur exige seulement qu'il y ait quelque analogie de caractère entre le prélude et le morceau. Il donne comme exemple l'introduction de ses variations sur *God save the king*, qui, toutes les deux, ne se ressemblent que quant au caractère grave, mais qui se distinguent dans tout autre sens. Ainsi, par exemple, le thème est en *ut*, et l'introduction commence en *la bémol*, et rentre en *ut* seulement dans les dernières mesures; de plus, le thème est en 3/4, et l'introduction en 4/4; et tout cela seulement pour éviter l'uniformité et la monotonie. L'auteur donne maintenant un prélude étendu sur son 15e rondino d'un style léger, gracieux et brillant; et enfin une troisième espèce, c'est-à-dire un prélude qui procède en grands traits et en accords et autres formes, mais sans mesures visibles, sans qu'il y ait de barres qui distinguent les groupes des notes d'une égale valeur : — espèce de préludes que nous trouvons d'autant intéressante que nous croyons qu'en général l'usage de diviser les phrases en mesures nuit à la variété des rhythmes et aux essors libres et élevés d'une imagination riche et animée ; cependant, le seul avantage qu'offrent ces barres est de faciliter la lecture de la musique : mieux vaudrait, sans contredit, une bonne ioterponctuation en rapport intime avec le sens intérieur des phrases.

C'est de cette manière claire et avec ces principes raisonnables, que M. Czerny traite le reste des branches de l'improvisation musicale. Puissent nos lecteurs avoir la patience de suivre avec nous ce professeur aussi instruit que consciencieux; — certes, cela ne sera pas sans profit.

CHAPITRE TROISIÈME.

« On rencontre souvent des repos sur l'accord de quarte, de sixte ou de septième, particulièrement sur le dernier, lorsque l'on passe à un autre motif, que l'on change de temps en temps, ou que l'on revient au thème primitif; alors il peut être nécessaire de faire (d'improviser) une cadence ou un point d'orgue, ou enfin des agrémens prolongés. » Voici les conseils de M. Czerny à cet égard.

De la Cadence.

« La cadence doit être analogue au caractère et au sens du morceau, et en proportion avec sa longueur. On peut passer dans des tons divers, et frapper des accords étrangers, mais, de préférence, on doit s'attacher à l'accord du point d'orgue. Le passage au motif doit se faire conformément au caractère du dernier. Si, par exemple, cela se fait souvent par un *diminuendo* et *rallentondo*, on peut faire cette transition par un *crescendo* et *accelerando*, si le motif qui suit est d'un caractère vif et énergique. »

Du Point d'orgue.

« Les anciens concertos, par exemple tous ceux de Mozart et presque tous ceux de Beethoven, ont, avant la conclusion du dernier *tutti*, un repos après lequel le pianiste doit improviser un grand point d'orgue. Ces points d'orgue de concerto forment, à cause de leur coupe nécessaire, un genre spécial d'improvisation.

» Ils peuvent être d'une certaine étendue, et le pianiste peut s'y permettre toutes les modulations imaginables. Seulement, les motifs saillans et les plus brillans passages du concerto doivent s'y reproduire, quoiqu'il soit permis de les nuancer et de leur donner une autre coupe, plus libre et plus brillante encore que dans le concerto même, ou, enfin, de les lier entre eux autrement. »

Suivant son habitude, l'auteur accompagne aussi ce § d'exemples pratiques : c'est un point d'orgue pour le premier concerto de Beethoven, en *ut*, op. 15, qui, s'il n'est pas à la hauteur de ce chef-d'œuvre du grand maître, peut servir du moins, quant à la forme, pour un excellent modèle. (*Suite et fin dans le prochain numéro.*)

RAPPORT DE L'ACADÉMIE

SUR LES PIANOS DE PAPE.

Le rapport suivant a été fait à l'Académie des beaux-arts, au nom de la section de musique, par M. Berton, sur les nouveaux pianos de M. Pape.

MESSIEURS,

M. le ministre du commerce et des travaux publics, par sa lettre du 31 décembre dernier, vous a invités à prendre connaissance des nouveaux procédés employés par M. Pape dans la construction de ses pianos, et de lui faire connaître votre opinion à cet égard. Vous avez chargé votre section de musique d'en faire un examen préliminaire, et de vous soumettre, dans un rapport, ses observations : elle s'est empressée de remplir ses devoirs.

La fabrication des pianos est devenue depuis quelques années une branche si importante de notre industrie, que rien de ce qui peut contribuer à la perfection de cet instrument ne saurait nous être indifférent. D'ailleurs le nom de l'inventeur, M. Pape, était d'avance une garantie suffisante. Cet habile facteur, dont la réputation depuis longues années est établie dans le monde musical nous semble avoir réussi complètement dans l'ingénieux emploi de ses nouveaux procédés.

En effet, les avantages de ses nouveaux pianos sont extrêmement remarquables, en ce qu'ils réunissent plus d'harmonie et de force de son à une plus grande solidité et à un moindre volume extérieur.

Un des plus grands défauts de l'ancien système contre lequel les facteurs luttaient en vain depuis vingt ans, consistait en ce que la mécanique étant en dessous de la table d'harmonie, il fallait pour que les marteaux pussent atteindre les cordes, pratiquer dans cette table une ouverture par laquelle la solidité et l'accord étaient toujours plus ou moins compromis. On avait cherché à remédier à une partie de ces inconvéniens par de doubles barrages et même des barreaux de fer destinés à s'opposer au tirage des cordes; mais on n'avait jamais pu réussir complètement; et quant à l'ouverture de la table elle-même et à son influence fâcheuse sur la diminution de l'harmonie, il était dans ce système impossible d'y obvier. Pour surmonter de tels obstacles, il fallait donc en changer entièrement.

Dans la nouvelle construction de M. Pape, la mécanique étant établie en dessus de la table d'harmonie, les deux sommiers n'en font plus qu'un, puisqu'ils sont, ainsi que la table, unis ensemble directement et sans aucune ouverture; ce qui procure une solidité telle, qu'il est presque impossible que la table ou le sommier viennent à fendre ou fléchir, comme cela arrive très souvent dans les pianos du système ordinaire. De plus, le clavier communiquant plus directement avec la mécanique, et le marteau attaquant la corde en dessus contre le le sifflet et la table d'harmonie, il en résulte une bien plus grande puissance de son et une plus grande facilité pour l'exécutant d'imprimer le mouvement qui lui convient. La corde, en outre, étant toujours maintenue par le coup même du marteau sur le chevalet, tient incomparablement mieux l'accord qu'aux anciens pianos, où elle était toujours poussée en dehors.

Une circonstance heureuse de cette construction, c'est qu'elle exige beaucoup moins de masses de bois, et que les barres de fer qu'on était forcé d'employer dans l'ancien système pour consolider l'accord ont pu être entièrement supprimées.

Votre section de musique pense donc, messieurs, que dans l'intérêt de l'art, sans parler même des intérêts du commerce, M. Pape a fait une chose utile au pays, elle a l'honneur de proposer à l'Académie de vouloir bien accorder son approbation à ce rapport.

L'Académie adopte les conclusions de ce rapport.

(*Signé à la minute*, CHÉRUBINI, LESUEUR, BOÏELDIEU, AUBER, PAER, et BERTON, rapporteur.)

OPÉRAS DU CARNAVAL EN ITALIE.

La musique va *decrescendo* en Italie. Encore un peu de temps, et les chefs-d'œuvre de Rossini ne seront plus représentés dans ce pays. C'est une prévision qui nous paraît résulter clairement du prospectus général des directions d'opéra pour le carnaval de cette année. C'est inexplicable d'abord, et plus encore par le fait lui-même, mais surtout, lorsque nous réfléchissons que les nouveaux compositeurs italiens sont tous, sans aucune exception, des copies plus ou moins pâles, des imitateurs plus ou moins malheureux, de Rossini.

Nous empruntons au *Censore dei Teatri*, une liste des opéras représentés cette année dans les différentes villes de l'Italie.

A Milano, alla Scala. *Lucrezia Borgia* de Romani et Donizetti; *Ivanhoe* de Pacini.
A Pavia. *Il Crociato* de Meyerbeer.
A Lodi. *Semiramida* de Rossini.
A Cremona. *Chiara di Rosenberg* de Ricci.
A Bergamo. *Anna Bolena*; *Matilde di Shabran*, et la *Sonnambula*.
A Mantova. La *Norma* et la *Straniera*.
A Verona. *Anna Bolena.*
A Brescia. *L'Elisir d'Amore* de Donizetti.
A Venezia. *Fausta* de Donizetti.
A Trieste. *Chiara di Rosenberg*; *l'Elisir d'Amore*; *Gianni di Calais*, nouveau, de Panizza; *Il Furioso* de Donizetti.
A Torino. *Fausto* de Donizetti.
A Genova.
A Alessandria. *L'Elisir d'Amore.*
A Biella. *Idem.*
A Cuneo. *I Normanni a Parigi*; *Edoardo è Cristina.*
A Ivrea. *L'Elisir d'Amore*; *Tancredi.*
A Saluzzo. *Edoardo è Cristina.*
A Novara. *I Normanni a Parigi.*
A Parma. *Anna Bolena*; *Il Cid*, parole del signor Ferretti, musica nuova del signor Savj; *Norma.*
A Modena. *Chiara di Rosenberg.*
A Reggio. *Idem.*
A Ravenna. *Idem.*
A Pesaro. *Idem.*
A Ferrara. *Il Nuovo Figaro.*
A Ancona. *Chiara di Rosenberg*; *l'Esule di Roma.*
A Camerino. *La Straniera*; *Zadig ed Astartea.*
A Torni. *La Straniera ed il Pirata.*
A Roma. *Anna Bolena*; *i Normanni a Parigi*; *Norma.*
A Firenze. *L'Elisir d'Amore.*
A Lucca. *Il Furioso.*
A Livorno. *Anna Bolena.*
A Pistoja. *L'Ajo nell' imbarazzo.*
A Rimini. *I Normanni a Parigi.*
A Perugia. *I Capuleti ed Montecchi.*

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

IL BRAVO,

Opéra en trois actes, musique de M. Marliani.

Pierre Bedmaro, noble vénitien, a été forcé par le gouvernement à exercer le métier de *bravo*, assassin juré et assermenté, dont l'office est de tuer par procuration et d'obéir à celui qui le paie. Il fallait adoucir les peines de son père, condamné à mourir en prison, comme complice du doge Marino-Faliero; Bedmaro voulut partager sa captivité, l'assister à ses derniers momens, et la piété filiale, accepta l'infamie offerte par le sénat vénitien. Je ne puis examiner ici jusqu'à quel point ce contrat est invraisemblable, d'autres diraient absurde, l'auteur du livret le suppose conclu, signé, paraphé. Le public n'a point réclamé contre cette licence, je ne vois pas pourquoi je me montrerais plus difficile. Cooper, le romancier américain, nous a donné l'histoire d'un *bravo* et l'opéra nouveau a été fabriqué avec ce comte venu de l'autre monde. Mais Cooper met aux gages d'un seigneur, amant de Violetta, un *bravo* assassin vulgaire, homme du peuple, qui tue pour avoir de quoi vivre; tandis que dans l'opéra, le seigneur et le *bravo* ne sont qu'un même personnage. Bedmaro cumule donc : le soir il revêt ses beaux habits, et va faire sa cour à sa bien aimée Violetta; le jour il est en négligé, et se promène sur la place en attendant sa pratique, et profite des libertés du carnaval pour se masquer.

Violetta, riche orpheline, pupille de la république, aime beaucoup Bedmaro, dont elle ne connaît pas la profession; mais la république, sa tutrice, a disposé de sa main en faveur du patricien Gradenigo. Ce Gradenigo sait qu'il a un rival dangereux auprès de Violetta, il est aisé de s'en défaire en donnant quelques pièces d'or à l'assassin public. Le sénateur a recours à ce moyen, et le *bravo* lui promet de ne pas manquer son coup. Ce *bravo*, dont le talent met en péril tant de gens, est lui-même compromis pour avoir pris le parti d'un certain Antonio, que l'on étrangle pour l'empêcher de proférer des cris séditieux. Il se présente chez Violetta en habit de cour; Gradenigo le surprend, et Bedmaro n'a que le temps de se masquer pour n'être pas reconnu, et de se jeter à la mer afin de n'être pas saisi par les affidés, les sbires du sénateur son rival.

Au second acte, le théâtre représente une galerie du château de Gradenigo, le seigneur châtelain mène joyeuse vie en sa maison des champs; on boit, on chante, on rit, on s'amuse, et Gradenigo est au comble de la joie, quand un gondolier lui amène Violetta, que des ravisseurs mettent en son pouvoir. Duo de tradition,

duo obligé entre le tyran et la belle qui, fièrement, repousse ses vœux, sa fortune, sa main. Le *bravo* est sorti de l'onde amère pour courir ou ramer vers sa maîtresse qu'il suit à la piste. Il surprend à son tour Gradenigo, mais ce qui doit étonner tout le monde, c'est que le sénateur soit effrayé de l'arrivée de l'homme qu'il a payé et qui lui a promis fidélité. Violetta reconnaît son amant; elle s'évanouit, se réveille pour accabler Bedmaro de tout son mépris et de son indignation. Gradenigo triomphe et se plaît à croire que si le *bravo* est repoussé, le sénateur doit nécessairement être accepté : argumentation qui pourrait bien n'avoir pas la conséquence improvisée par Gradenigo, mais les amans dédaignés se flattent aisément.

On ne sait pas comment Violetta est venue au château du sénateur, nous la retrouvons chez elle, dans son oratoire, sans être plus instruit des moyens que l'on a fait agir pour l'y ramener. Bedmaro s'introduit dans cet oratoire, il veut fuir en Sicile avec Violetta. Il se justifie en donnant les raisons ci-dessus exposées, et quand sa maîtresse lui a juré devant Dieu qu'elle le suivra jusqu'au bout du monde, Gradenigo le surprend de nouveau. Les soldats dalmates, les officiers de la république s'emparent de lui, et le complice présumé d'Antonio est étranglé. Violetta, qui vient demander sa grâce, n'a d'autre consolation que de chanter *l'aria disperata*, sur le cadavre de son malheureux amant.

Ce livret vaut bien ceux que l'Italie nous envoie; le troisième acte manque d'action et de mouvement, il est rempli par deux airs et un duo. La position du finale du second acte est bonne, et le musicien en a tiré parti. M. Marliani, qui, l'année dernière, avait fait son premier début dans la composition dramatique en écrivant une ouverture, et une cavatine pour *I Capuletti ed i Montecchi*, s'est aventuré hardiment et nous a donné une partition tout entière. Ce second début n'a pas été moins heureux que l'autre. L'introduction du *Bravo*, car il n'y a pas d'ouverture, M. Marliani réserve apparemment ses symphonies pour les opéras de son confrère Bellini, l'introduction du *Bravo* est bien conduite et renferme des mélodies agréables et variées. La première cavatine de Rubini a fait beaucoup de plaisir. Le duo qui la suit, bien qu'il soit chanté par ce virtuose et Tamburini, a produit peu d'effet. Le chœur des soldats dalmates est un morceau remarquable. Le public s'est passionné pour la chanson à boire suivie d'un chœur et l'a fait répéter, je ne partage pas son enthousiasme. Cet honneur devait être rendu au chœur des soldats qui vaut bien mieux, il est vrai, mais il n'a pas autant de mouvement et de *brio*. Le public se laisse entraîner par les effets de rhythme. La cavatine mélancolique de Violetta que les chants joyeux des bateliers interrompent est fort dramatique. Sa position rappelle une scène d'*Otello*. Le duo du troisième acte a réussi particulièrement, on a voulu entendre l'*andante* une seconde fois. La musique du *Bravo* présente plusieurs morceaux dignes des applaudissemens du public et je m'empresse de les signaler, mais la couleur de l'ouvrage est un peu trop uniforme, l'auteur a voulu compléter tous ses morceaux, donner à chaque acteur ses deux cavatines; et la pièce paraît longue, quoiqu'elle soit bien exécutée par Rubini, Tamburini et mademoiselle Grisi, qui jouent les rôles de Bedmaro, Gradenigo, Violetta. Le *Bravo* compte déjà trois représentations, ce qui est un succès pour notre théâtre Italien. On peut espérer qu'il doublera la somme. P. P. P.

REVUE CRITIQUE.

Rondo militaire pour le piano sur un air favori du *Serment*, de D.-F.-E. Auber, par H. Herz. Op. 69. Prix : 7 fr. 50 cent.

L'introduction consiste en un allegro maestoso de huit mesures; elle est suivie par un *cantabile religioso* qui doit être joué sur une seule corde, et qui, sans être bien neuf, ne manque pourtant pas d'un certain mérite de composition. Au bas de la première page, l'éditeur annonce que M. Henri Herz fait fabriquer des pianos de sept octaves, au moyen desquels on peut tirer des effets *entièrement neufs*, et qu'à l'avenir, ou plutôt *à partir du présent rondo*, il ne composera plus que pour ces instrumens; d'où il suit, que ceux qui voudront jouer les œuvres de M. *H. Herz*, et jouir des effets *entièrement neufs*, devront acheter des pianos de sa fabrique. La page suivante est consacrée à deux idées, de deux mesures chacune, qui se répètent à plusieurs reprises dans différentes octaves où l'on ne trouve pourtant pas la septième, tout cela doit être joué sur trois cordes. La seule chose qui, dans le thème, frappe clairement les yeux, et durement les oreilles, consiste en octaves et en quintes vicieuses, dans les 3e, 4e, 7e, 8e, 12e, 19e, 20e, 28e et 29e mesures; sans parler de beaucoup d'autres dans l'introduction et les variations. Malgré la pénurie de pensées qui règne dans cet ouvrage, et la monotone uniformité qui en est une suite, ce morceau est pourtant assez brillant sans renfermer de grandes difficultés. Nous souhaitons que M. Herz, tant qu'il n'aura pas réussi à rendre son imagination plus riche et plus féconde, cesse de multiplier ses ressources toutes matérielles, et qu'il se contente des moyens ordinaires.

Trois airs allemands, chantés par Mlle Francilla Pixis, variés pr le piano, par J.-P. Pixis. Op. 124. Prix : 6 fr.

La jeune cantatrice, fille adoptive d'un compositeur qui jouit d'une grande réputation (M. Pixis), est une Allemande, du duché de Bade, qui, il y a deux ans et demi, sans avoir reçu aucune leçon de musique, chantait des airs populaires de son pays avec un charme si puissant, que M. Pixis y trouva un motif suffisant pour se charger de son éducation musicale. On sait aujourd'hui combien M. Pixis avait bien jugé son élève, et on connaît l'immense succès dont ses

soins ont été couronnés aux concerts de M. Hiller, et celui de la Société des Concerts du Conservatoire, premiers débuts de Mlle Francilla. Nous ne donnons donc ces détails que pour prendre occasion de dire que les trois airs allemands ci-dessus font partie des morceaux les plus intéressans que chante Mlle Pixis; ils sont arrangés et variés pour le piano, l'auteur en a fait un morceau facile, gracieux et bien doigté. Ceux qui auront entendu ces airs exécutés par l'aimable cantatrice, trouveront du charme à en rappeler le souvenir sur le piano.

MORCEAU DE SALON. Introduction, variations et rondo pour le piano, par A. Sowinski. Op. 26. Prix : 6 fr.

Brillant et difficile, peut-être avec un peu trop de recherche, et pas toujours assez de clarté; cet ouvrage est en général remarquable et travaillé avec soin : c'est une production que les pianistes, d'un talent exercé, accueilleront sans doute avec faveur comme une des plus propres à faire briller leur adresse et leur agilité.

DEUXIÈME QUATUOR BRILLANT pour deux violons, alto et basse, dédié à M. Cherubini, par P. Rode. OEuvre posthume. Prix : 9 fr.

Le titre de cet ouvrage serait mieux conçu ainsi : solo pour le violon avec accompagnement d'un second violon, alto et violoncelle, car les trois derniers instrumens ne concertent nullement, ne font qu'une simple partie d'accompagnement. Cet opuscule, sans renfermer de grandes difficultés, est pourtant brillant et gracieux, ainsi qu'on a droit de s'y attendre, d'après l'ancienne réputation de Rode. Comme il est plus facile de trouver *un* virtuose que quatre, ce quatuor se recommande auprès des amateurs et des artistes.

NOUVELLES.

*** On écrit de Vienne. — De mémoire d'homme, on ne se rappelle à Vienne un succès comme celui qu'obtient l'opéra de *Robert-le-Diable* sur les deux théâtres de cette ville. Quoique le théâtre de la Josephstadt eût déjà donné cet ouvrage plus de quarante fois avec un succès prodigieux avant que le théâtre de la Cour l'eût monté, celui-ci, fort de son excellent orchestre, de ses magnifiques chœurs, et de ses moyens de mise en scène, a tenté aussi l'entreprise, et le succès a été beaucoup plus grand encore qu'à l'autre théâtre. A la dernière représentation qui était la trente-quatrième, on a dû renvoyer encore beaucoup de monde. L'empereur, qui depuis sa maladie va fort peu au théâtre, est déjà venu trois fois entendre *Robert*, et a beaucoup applaudi la musique. On a mis la musique de Meyerbeer à toute sauce; on n'entend que les mélodies de *Robert*, aux parades militaires, aux bals de la cour, même dans les guinguettes et au Prater. Malgré ce succès d'enthousiasme, l'exécution, la manière dont cet ouvrage est représenté ici, est bien loin de valoir l'admirable exécution de cet opéra à Paris. Il n'y a qu'un seul point où elle est supérieure, ce sont les chœurs; leur magie, et en même temps leurs nuances délicates, produisent des effets incroyables. Le chœur des démons au troisième acte, et surtout le chœur final du quatrième sont exécutés d'une manière si entraînante, qu'ils provoquent des applaudissemens frénétiques; le petit chœur des femmes au second acte dans l'air d'Isabelle, est toujours redemandé.

*** Le prince Bazile Dolgorouki, grand écuyer de S. M. l'empereur Nicolas, et surintendant des théâtres, a épousé dernièrement, dans l'église de Kasan, une jeune cantatrice française, Mlle Eugénie Forget, qui jouait, il y a deux ans, le vaudeville au théâtre de Liège. Cette union paraît déplaire à l'empereur, qui voit avec peine l'immense fortune du prince passer sur la tête d'une étrangère : la dot reconnue à l'épouse est, dit-on, de trois millions de roubles en argent (environ quinze millions de francs).

*** L'*Ivanhoe* de Pacini n'a produit aucun effet sur le théâtre de la Scala de Milan; on n'a applaudi qu'un air chanté par le tenor Winter, et un grand chœur du second acte. Tout le reste de l'ouvrage a été écouté avec la plus grande froideur.

*** Mme Stokhausen et Mlle Pixis chantent dans les soirées fashionables deux romances de M. Dessauer, *Le ciel est pur*, et une romance italienne, qui produisent un effet tel, qu'il faut toujours les répéter; c'est un véritable triomphe pour l'auteur, depuis peu seulement impatronisé en France.

*** M. Boïeldieu vient d'être nommé professeur de composition au Conservatoire de musique; cette place appartenait de droit à l'auteur de *la Dame Blanche*, des *Deux Nuits*, etc., etc.

*** *Fausto*, tragédie lyrique en deux actes de Donizetti, a obtenu un brillant succès à Turin, l'auteur et les chanteurs des trois principaux rôles ont été redemandés et couronnés.

*** Le *Saengerverein*, réunion des chanteurs allemands, vient de se reconstituer sous la direction de M. F. Stoepel, pour l'exécution de chœurs à quatre voix. Il s'assemblera deux fois par semaine. Les personnes qui voudraient en faire partie, peuvent s'adresser au directeur, 30, rue Neuve-Saint-Augustin.

*** Madame Feuillet-Dumas, harpiste belge, a donné un concert à Lyon; elle a obtenu le plus brillant succès. Il faut un très grand talent et beaucoup de confiance dans ses moyens pour oser se présenter au public après Mlle Bertrand, et pour obtenir des applaudissemens, lorsque la plus célèbre harpiste connue a quitté Lyon il y a peu de semaines.

*** Une très jeune élève du conservatoire, Mlle Peignat, vient de débuter avec beaucoup de succès à l'Opéra comique, dans le *Pré-aux-Clercs* d'Hérold.

*** Une grave indisposition, suite des travaux extraordinaires auxquels M. Choron s'est livré pendant tout le cours de l'année dernière pour la propagation de l'art, retarde l'exécution précédemment annoncée du bel oratorio de M. Schneider, *le Jugement dernier*. Aussitôt qu'il sera rétabli, il s'empressera de mettre le public en possession de ce grand ouvrage.

*** Les *Cours de vocalisation et de chant français et d'Italie*, par M. Garaude, sont divisés en plusieurs classes, d'une durée de deux heures chaque; ils ont lieu Passage Colbert, escalier F.

*** Les bals de l'Opéra sont une mine d'or pour le directeur. Samedi et jeudi il y avait foule; un public tout-à-fait fashionable s'y était donné rendez-vous en sortant des soirées et des bals. On ne s'occupe point des galops nouveaux qui sont très insignifians. Espérons que, l'année prochaine, l'administration, encouragée par la vogue qui est désormais assurée à ces bals, fera composer des galops meilleurs, qu'il confiera à l'orchestre Tolbecque; il faut que la musique de danse même soit parfaitement exécutée à l'Académie royale de Musique.

*** *Lestoc*, titre qui sera peut-être changé à la première représentation, est le premier opéra que le Théâtre Feydeau nous fera entendre; Mlle Doux, jeune personne qui possède une fort belle voix,

et que nous avons entendue au Théâtre Italien, débutera dans cet ouvrage; elle est élève du célèbre maestro Rossini, et si la peur ne paralyse pas ses moyens, elle doit obtenir un brillant succès et devenir un appui de ce théâtre. La musique de *Lestoc* est d'Auber, le poème de Scribe: espérons un ouvrage important.

*** M. Albertis a fondé à Paris un théâtre d'amateurs, pour l'exercice des langues étrangères. On y représente les meilleures comédies italiennes; on espère que bientôt on y jouera des opéras allemands et italiens, exécutés également par des amateurs. C'est une fort bonne idée, dont nous ne pouvons que féliciter M. Albertis; cet exercice doit être fort utile à tous ceux qui s'occupent des langues étrangères.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

LE REVENANT,

Opéra fantastique en 5 tableaux, paroles de Calvimont, musique de Gomis.

Ouverture pour le piano. 5 fr.
La même à 4 mains. 6 fr.
N°. 1 Chœur des buveurs. 3 fr.
2 Couplets chantés par M. Génot. 2 fr.
3 Chanson chantée par M. Boullard. 2 fr.
3 *bis.* La même pour voix de ténor ou soprano. 2 fr.
4 Valse pour le piano. 2 fr.
5 Ballade chantée par Mme Clara Margueron. 2 fr.
6 Duo chanté par M. Lemonier et Mme Clara Margueron. 4 50.
7 Romance chantée par M. Boullard. 3 fr.
7 *bis.* La même pour voix de tenor ou soprano. 3 fr.
8 Chœur à boire dans l'enfer. 3 fr.
9 Ronde du sabbat, chantée par M. Thénard. 3 fr.
10 Prière. 3 fr.

Gouin. Ma pendule, Romance, dédié à A. Nourrit.
Vimeux. Quadrille des contredanses et galop, sur des thèmes du Proscrit, suivi de la valse du duc de Reichstadt et une valse Vénitienne, pour la guitare. 4 fr. 50.
Chopin et *Franchomme.* Grand duo pour piano et violon sur des motifs de Robert-le-Diable, de Meyerbeer. 9 fr.
N. B. Ce duo est arrangé d'après le duo pour piano et violoncelle des mêmes auteurs.
Hérold. Ouverture de Ludovic, arrangé pour harmonie militaire, par Beer. 12 fr.

Publiée par Troupenas.

H. Herz. Rondeau militaire sur un air du Serment. Op. 69. 7 fr. 50.
Onslow. 3 Quatuors. Op. 46 et 47. Chaque. 9 fr.

Publiée par A. Petit.

J. Ghys. Variations pour piano et violon. Op. 14. 9 fr.
— Thème original et variations précédées d'un adagio pour le violon avec acc. de quatuor. Op. 10. 9 fr.
— Introduction et variations concertantes, pour piano et violon sur un thème original. Op. 15. 9 fr.

Publié par Pacini.

Romance et trois duos d'Irène, chantés à Naples par madame Malibran. La Romance 3 fr., chaque duo 6 fr.
Ginestet. Juliette au Balcon, Cavatine, paroles de M. E. Deschamps. 5 fr.

Publiée par Schonenberger.

Panseron. Voyage en Suisse, recueil de quatre airs favoris. 6 fr.
— Ses dernières paroles. 2 fr.
Berat (J). Rien n'est si beau, Romance. 2 fr.
— Mieux vaut mourir. 2 fr.
— Amans heureux. 2 fr.
— N'ai plus d'Annette. 2 fr.
— N'oubliez pas que je vous aime. 2 fr.
Ropiquet. Le Marin. 2 fr.
— Le Pâtre. 2 fr.
Varney. La peur de madame la Châtelaine. 2 fr.
— Les Cheveux noirs. 2 fr.
— Les mêmes romances avec accompagnement de guitare. 1 fr.

Publiée par Bernard Latte.

Romances, duos, et terzetti, de Lucrezia Borgia de Donizetti.
Labarre. Le chant du Bandit, Romance. 2 fr.
— Les Aéronautes, Barcarole aérienne. 2 fr.
Tadolini. La Farfalla, Chansonnette. 2 fr.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi* : Guillaume Tell, la Révolte. — *Mercredi* : Robert-le-Diable. — *Vendredi* : le second acte du Comte Ory, la Révolte.
THÉATRE ITALIEN. *Mardi et Jeudi* : Il Bravo. — *Vendredi* : Il Barbiere, Otello (au bénéfice de mademoiselle Grisi). — *Samedi* : Il Bravo.
OPÉRA-COMIQUE. *Dimanche* : le Revenant, la Dame Blanche. — *Lundi* : le Revenant, Ludovic. — *Mardi* : le Pré aux Clercs, une Bonne Fortune (début de mademoiselle Peignel). — *Mercredi* : le Morceau d'ensemble, le Château d'Urtubi, le Revenant. — *Jeudi* : la Dame Blanche, une Bonne Fortune. — *Vendredi* : Marie, le Pré aux Clercs. — *Samedi* : le Revenant, une Bonne Fortune.
CONCERTS. *Aujourd'hui* : second Concert du Conservatoire.

Les personnes qui ont reçu les cinq premiers numéros de la *Gazette musicale de Paris*, et les abonnés du *Dilettante* dont l'abonnement est expiré, sont priés d'envoyer le montant de leur abonnement, s'ils ne veulent pas éprouver d'interruption dans l'envoi du journal.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 7.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG.
Fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la Gazette musicale de Paris, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

PARIS, DIMANCHE 16 FÉVRIER 1834.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

THÉVENARD.

Paissez, chères brebis, les herbettes naissantes,
Ces prés et ces ruisseaux ont de quoi vous charmer:
Mais, si vous désirez vivre toujours contentes,
Gardez-vous bien d'aimer.
Pour la cruelle Iris je me sens enflammer.

On devinera sans peine que ces jolis vers étaient chantés par un berger. Un pâtre en sabots, en guêtres, portant sur ses épaules une grosse couverture de laine, froncée autour du cou, pour se mettre à l'abri du vent et de la pluie, coiffé d'un chapeau jadis noir, n'adresse point à ses béliers de semblables conseils, tournés d'une manière aussi gracieuse que délicate. Il se soucie fort peu que ces intéressans quadrupèdes conservent ou non la paix du cœur, état de quiétude que les béliers fringans n'envient point à leurs confrères les moutons. Cette complainte tendre et sentimentale était exécutée par un berger d'opéra devant la société la plus fashionable de Paris. Un petit chapeau à trois cornes de satin rose, orné d'un plumet blanc; un pourpoint, un tonnelet galamment troussé, chausses de soie, souliers à boucles taillées en pointes de diamant, houlette dorée, espèce d'étendard où flottaient de longs rubans de toutes les couleurs, tel était le harnais du pasteur Philène. Je ne parle pas de la belle perruque frisée et poudrée qui par-devant le coiffait comme une vieille coquette, et par derrière comme un conseiller au parlement.

Ce berger galant chantait d'une voix si tendre et si passionnée, ses accens vibraient avec une telle expression, que les femmes en étaient touchées jusqu'aux larmes, et ne pouvaient s'empêcher de prendre part à ses peines. Le charme était si complet, leurs yeux étaient mouillés au point qu'elles ne voyaient plus les rides profondes qui sillonnaient les joues du virtuose, rides qu'une triple couche de blanc et de carmin couvrait sans les déguiser. Pour elles, c'était encore le brillant, l'admirable Thévenard, dont la voix puissante et pleine de séduction faisait depuis quarante ans les délices des amateurs et la gloire de l'Opéra. Voix grave, dont les sons flatteurs détrônèrent la haute-contre, et renversèrent l'empire des ténors, voix qui s'empara fièrement des premiers rôles, et les garda jusqu'à ses derniers soupirs, jusqu'à son dernier trille. Pour les dames du balcon et de l'avant-scène, c'était encore le beau Thévenard aux larges pectoraux, aux formes athlétiques, Hercule sous les traits d'Adonis; c'était encore l'heureux favori de la duchesse de Berri et de la Fillon, de la Desmatins et de la comtesse de Melun. Les illusions du théâtre produisent de magiques effets.

Singulier caprice! Thévenard abandonnait les rôles d'Oreste et de Tancrède; il dédaignait celui de Phinée, son plus beau titre de gloire; on ne l'entendait plus dire avec cette fougue d'exécution, cette vérité de déclamation qui lui valurent tant de couronnes, le sublime récitatif de Lulli :

Que le ciel pour Persée est fécond en miracles !

Thévenard, à l'âge de cinquante-neuf ans, se lançait dans la bergerie, troquait son épée contre une houlette, sa cuirasse contre un pourpoint de soie, et ses chants belliqueux, ses ports de voix hardis et sonores avaient fait place aux complaintes de Tircis et de Silvandre.

« Non, jamais je ne l'ai vu si touchant et si pathéti-



» que, disait la princesse de Soubise. — Même à vos » pieds, réplique malignement le comte de Melun. — » Voyez, il pleure tout de bon, et jamais je ne l'ai vu » pleurer. — Dix bouteilles d'excellent vin produisent » ce miracle, et s'il en boit vingt, chose assez ordinaire » pour lui, soyez sûre, princesse, qu'il pleure comme un » enfant ou comme un veau. — Fi donc! voudriez- » vous me désenchanter? Ces larmes viennent du cœur; » c'est la passion qui les fait couler, et, je le répète, » jamais Thévenard ne se montra plus passionné. — » C'est que jamais il ne fut plus amoureux. — Vrai- » ment? — Il en perd la tête; et si le dieu malin qui l'a » si cruellement blessé ne prend pitié de ses peines, « l'Opéra va perdre son premier chanteur, le pau- » vre Thévenard doit mourir enragé, s'il ne devient » tout-à-fait imbécile. — Et nomme-t-on l'objet sédui- » sant dont les charmes ont porté le désordre dans un » cœur que tant de jolies femmes se sont disputé? — » Inconnu, tout-à-fait inconnu, même de l'infortuné » qui languit dans ses fers. — Cela n'est pas croya- » ble. Comment, Thévenard est amoureux fou, déli- » rant, hébété, car il a l'air hébété, voyez plutôt, » et ne sait point s'il aime une brune ou une blonde, » une jeune fille ou sa tante? — Non, madame, s'il le » savait, je le saurais; je suis son Pylade, son confident; » et s'il voulait me cacher un secret, j'ai dans ma cave » les moyens de le lui arracher sans violence.—Mais au » moins il connaît le nom de cette belle? — Pas plus » que sa patrie; est-elle Française ou Mexicaine, Alle- » mande ou Turque, c'est encore un mystère pour lui. » Il l'aime, l'adore, l'idolâtre; il gémit, soupire, verse » des pleurs, ou se livre à toutes les fureurs du déses- » poir; il a perdu le sommeil, le manger; mais il boit » encore largement pour charmer le chagrin qui le dé- » vore. En tous lieux il est tête à tête avec elle; ces bons » Parisiens croient peut-être qu'en ce moment il chante » pour leur faire plaisir; point du tout; le berger s'a- » dresse à sa bergère; il la voit devant ses yeux, et cherche » à toucher le cœur de l'inhumaine en déployant toutes » les séductions de sa voix et de sa pantomime. — Mais » enfin, a-t-il vu quelque part le portrait de cette Iris en » l'air?—Pas précisément; cependant il a pu se figurer » les formes d'une partie de cette beauté merveilleuse; » une rencontre imprévue, un précieux bijou qu'il a » trouvé par hasard, lui a tourné la cervelle, et, par » une métonymie digne d'un esprit exalté, d'une ima- » gination ardente, il a jugé du tout par un fragment. » Lui-même a créé sa statue, dessiné le spectre, le fan- » tôme qui le poursuit, et le tient dans une extase conti- » nuelle.

» Voyez cette assemblée brillante, tout ce que Paris a » de plus noble et de plus riche, est venu se presser à » l'Opéra pour y jouir de la présence du roi et de sa » belle maîtresse; Thévenard triomphe même des » charmes de la marquise; tous les spectateurs ont les » yeux fixés sur le berger Philène. Ils seraient bien sur- » pris, et je rirais de bon cœur, si je pouvais leur faire » à tous la même confidence et leur apprendre comme » à vous que ces transports d'amour, ces plaintes si tou- » chantes, ces cadences martelées, ces coups de gosier » si vigoureux, ces notes filées avec tant de grâce et qui » les font pâmer de plaisir, s'adressent à une pantoufle.— » Une pantoufle? — Oui, madame, ce meuble galant, » ce gage d'un amour fantastique, Thévenard le tient » appliqué sur son bras droit, où des chaînes d'or et de » diamant l'attachent. La manche de son pourpoint ca- » che la mystérieuse pantoufle de damas rouge aux re- » gards indiscrets, et n'en laisse passer que la pointe, qui » arrive juste vers la paume de la main. Voyez le ten- » dre Philène, suivez l'action de son jeu, l'expression » de son visage, la direction de ses yeux et de ses sou- » pirs : il ne chante, ne gémit, ne parle qu'à son bras » droit; c'est ce bras qu'il pose à chaque instant sur son » cœur; et s'il verse des larmes, la pantoufle les fait » couler et la pantoufle les essuie : c'est charmant. — » C'est l'aventure de Cendrillon. —Bien mieux encore : » le prince Ramir avait déjà vu, admiré, chéri sa bonne » petite fille quand il eut le bonheur de ramasser une » pantoufle verte échappée de son pied fugitif. Cette » jolie chaussure le consolait des ennuis de l'absence, » Thévenard est bien plus intéressant; et si la cour d'a- » mour avait à prononcer entre ces deux soupirans, » notre virtuose obtiendrait la palme.

» C'est sur la boutique d'un cordonnier qu'il a trouvé » son précieux bijou, ce soulier galant, modelé sur le » pied le plus gentil, le plus gracieux qu'on puisse » imaginer. Thévenard, sortant de la répétition de » l'Opéra pour aller au cabaret de *l'Épée de Bois*, lieu » fréquenté par la meilleure compagnie, et que l'Acadé- » mie royale de danse a choisi pour tenir ses séances, » suivait paisiblement la rue Saint-Honoré, les mains » dans ses poches, sifflant négligemment un air d'*Iphi- » génie en Tauride*, qu'il terminait par le refrain d'une » chanson à boire. Il savait ainsi réunir son devoir à ses » plaisirs; il ne pensait point au danger qui le mena- » çait, à l'embuscade placée sur son passage. Il allait » tourner le coin de la rue Pierre-Lescot, rue obscure » et fort sale, il est vrai, mais c'est le chemin le plus » court pour arriver au cabaret, où Thévenard n'aime » point à se faire attendre. Pour son malheur il n'était

» pas encore gris, et du premier coup-d'œil il aperçoit » le soulier fatal qui va le frapper au cœur. D'abord il » le regarde avec l'intérêt qu'inspire la curiosité; mais » bientôt il est séduit par toutes les perfections que » cette chaussure révèle à son esprit; il reste fasciné » devant l'objet de son admiration. Les voitures l'éclaboussent et jettent un déluge de boue sur son habit de » velours abricot, sur sa veste brodée : peu importe; il » ne bougera pas, il est en arrêt comme le chien qui » vient de rencontrer le gibier.

» Thévenard sort enfin de sa léthargie, entre chez » l'artiste, le magicien qui fabriquait de si belles pantoufles, et parvient à se rendre maître de ses sens, » prend le ton cavalier des gens du bel air; après » avoir marchandé tour à tour les objets exposés » en vente, il arrive à celui qui fixait toute son attention. Thévenard pensait bien qu'un soulier mignon ne pouvait être un ouvrage fait au hasard; » l'artiste s'exposait à perdre le fruit de son travail : » c'était trop présumer des perfections féminines et des » chances de la fortune. Le soulier était commandé, » mais par qui? Le livre va parler, ce livre barbouillé » par une main plus habile à gouverner le tranchet que » la plume, ce livre où sont enregistrées les adresses de » toutes les pratiques est consulté, Thévenard n'ose » respirer, il attend l'arrêt de son sort comme un héros » d'opéra sous le couteau de la prêtresse. Hélas! le livre » ne dit rien, l'oracle est muet, et Calchas n'est point là » pour lui souffler une réponse. Le cordonnier désappointé, car un louis d'or lui avait été offert en » échange de l'adresse tant désirée, le cordonnier se » souvient qu'une demoiselle ne trouvant pas chaussure » à son pied, a commandé ces souliers de damas rouge, » et ne les a point réclamés. Hélas! dit Thévenard » d'un ton lamentable, d'un ton qui aurait attendri des » rochers, je le vois bien, c'est

» Une femme inconnue
» Qui ne dit pas son nom, et qu'on n'a pas revue.

» — Était-elle jeune? — Je ne pourrais l'affirmer. — » Jolie? — Son coiffeur vous le dirait; mais dans notre » état nous n'examinons pas une femme plus haut que » la jambe; tout ce que je puis vous dire, c'est que son » pied est charmant. — Je le vois bien. Elle n'est pas » venue chercher ses souliers! Cet abandon funeste me » présage plus d'une catastrophe; elle est malade, » morte : si tel est l'arrêt du destin, et comme il » faut tout supposer, peut-être n'a-t-elle pas en son » pouvoir l'argent nécessaire pour solder le prix de ses » souliers. Adorable inconnue! dame de mes pensées! » vierge des éternelles amours! que ne puis-je t'offrir » les trois francs que ta bourse réclame, les trois » francs qu'un père avare, qu'une marâtre cruelle te » dénie! Sort fatal! ce sont là de tes coups! Danchet, » Duché, Lamotte, cherchez des combinaisons dramatiques pour mettre vos héros en péril, elles me tombent sur la tête et me précipitent dans un abîme de » tribulations. Poètes de l'Opéra, je vous invoque tous, » tirez-moi de ce pas si vous le pouvez, trouvez un dénouement au drame que je viens de commencer au » coin de la rue Pierre-l'Escot. »

« Si Thévenard n'avait pas jeté noblement deux louis » d'or sur le comptoir, l'artiste en cuirs l'aurait pris » pour un fou; mais des argumens de cette espèce prévient une infinité de jugemens téméraires. Le cordonnier compatit à ses peines, lui promit qu'il s'informerait avec soin dans le voisinage, qu'il interrogerait » laitières, épiciers, marchands de vin même; et que s'il » ne découvrait point l'intéressant modèle, il lui restait » encore le moyen d'attendre que le pied vînt chausser » le soulier. — Tu as de l'esprit comme Voltaire, lui dit » ce brave Thévenard, tu prévois tout avec l'intelligence » d'un faiseur d'opéras; je remets mon sort en tes » mains, garde ces louis d'or, j'emporte un des souliers, » je te laisse l'autre, cherchons tous les deux, un secret » pressentiment me dit que nous réussirons. Adieu, mon » ami, tous les jours je te verrai deux fois, ta boutique » est admirablement placée pour rendre nos relations faciles: cherchons, et sois sûr de ma reconnaissance. — Nous » la trouverons, mon gentilhomme, quand il faudrait » faire publier à son de trompe, comme fit autrefois ce » prince... vous savez bien.... — Oui, sans doute, Psamméticus, roi d'Égypte. Un jour qu'il rendait la justice » à son peuple, un aigle laisse tomber du haut des airs » un soulier de femme tout juste sur les genoux de ce » prince. Il était connaisseur, et jugeant par la chaussure » de la beauté du pied de celle qui la portait, il fit chercher partout cette belle, et fut assez heureux pour la » trouver et l'épouser. C'était la fameuse Rhodope, que » les envoyés du roi d'Égypte rencontrèrent à Naucratis, où elle exerçait, avec un succès étonnant, la joyeuse » profession de courtisane. L'aigle avait pris ce soulier » à Rhodope tandis qu'elle se baignait, pour en faire » cadeau à Psamméticus, Hérodote l'assure. — C'est » possible, mais on m'avait conté cela d'une autre manière. — Peu importe. »

Je saute à pieds joints sur une infinité de détails d'un grand intérêt. Il faut marcher, se précipiter vers le dénouement, quand on veut mesurer son récit aux colonnes d'un journal. Le virtuose et le cordonnier cher-

chaient, et ne trouvaient rien. Ils attendaient en vain, la belle ne se présentait pas. Cependant comme un coup du hasard pouvait à chaque instant la montrer aux yeux de son amant, Thévenard se tenait prêt à cette rencontre. Sa toilette élégante et riche annonçait qu'une rude escarmouche, une action brillante et décisive allait s'engager d'un moment à l'autre, et décider du sort de deux cœurs formés pour l'hymen par les mains de l'amour, (style d'opéra, phrase qu'on voudra bien ne pas m'attribuer, la parenthèse n'est pas inutile, on chante maintenant si peu le duo d'*Iphigénie en Aulide*).

Thévenard se réglant sur les seigneurs de la cour, suivait la mode avec une parfaite exactitude. Il entre chez une lingère de la rue Saint-Honoré, dont le magasin, placé sur la route de l'Opéra au cabaret, n'était pas fort éloigné de la boutique du cordonnier; il entre, choisit de superbes manchettes de point d'Angleterre, et veut sur-le-champ entrer en jouissance de cet ajustement. Une jeune fille s'empresse de les agrafer; elle réussit très bien au poignet gauche; mais un obstacle s'oppose à ce que le bras droit reçoive sa parure, la manchette paraît beaucoup trop étroite. Cet obstacle est reconnu, découvert; la jeune fille s'étonne de trouver une pantoufle cordée et ficelée en cet endroit. — « C'est » singulier! mais, je ne me trompe pas, monsieur, c'est » ma pantoufle rouge. — Que dites-vous, adorable in- » connue? — Je dis que c'est ma pantoufle, ou du moins » une de celles que le cordonnier voisin a moulées sur » mon pied. — Il serait vrai? — Mais oui, très-vrai, » je vous assure. — Et pourquoi donc n'alliez-vous pas » les réclamer? — Dame, je n'en voyais qu'une sur les » tablettes du cordonnier, j'attendais qu'il eût com- » plété la paire. — Ah! je tombe à vos pieds, à ces pieds » ravissans bien plus admirables encore que ceux de » Cléopâtre, de Rhodope, et que les pieds fantastiques » de Cendrillon ne sauraient égaler en beauté. C'est à » vos pieds que je demande la faveur d'obtenir votre » main. C'est à vos pieds que j'expire si vous n'exaucez » à l'instant ce vœu d'un cœur amoureux, d'une âme » exaltée et brûlante. Votre main, ou la mort! Voilà » cette pantoufle, heureux talisman qui vous rend à » mon amour, cette pantoufle qui prouve combien vous » m'êtes chère. Courons chercher l'autre, venez les » chausser à l'instant, et marchons à l'autel. — Mon- » sieur, vous êtes bien pressé. — Suivez-moi, je vous » prie, ne retardez pas plus long-temps mon bonheur, » —Est-ce que M. Thévenard aurait perdu la tête? dit » la dame du comptoir. — Oui, madame, je suis fou » d'amour pour mademoiselle; il faut que je l'épouse » aujourd'hui même. — Cet empressement est bien » flatteur pour moi sans doute, mais quand même je » consentirais... — Oh! vous consentirez, les dieux me » le promettent, et vos yeux me le font espérer. — Cela » ne suffirait pas, je suis sous la tutelle de mon oncle. » —Allons embrasser ses genoux: on a tant de fois em- » brassé les miens, et j'ai toujours pardonné quand le » poète l'avait ainsi réglé. Votre oncle est bourru, » grondeur, opiniâtre, hargneux même, peu importe, » je lui ferai ma cour, j'attaquerai le côté faible; et si » vous me secondez, je triompherai de son obstination. » Je vous demanderai d'abord quels sont ses goûts, il » faut que je les connaisse pour profiter de tous les » avantages que le sort peut mettre en nos mains. » Est-il joueur? — Non, — Buveur? — Un peu. — » Beaucoup. Brave homme, il ne craint pas de montrer » sa pensée à découvert. Ah! nous serons d'accord en- » semble. Allons le voir et passons à l'*Epée de Bois*, » afin qu'un panier d'excellent vin de Bourgogne nous » précède, ce parlementaire peut être d'une haute im- » portance. Un jambon de Mayence, galamment ajusté, » l'accompagnera; le jambon désaltère, puisqu'il invite » à boire: le trio sera charmant. Agamemnon, Achille, » Iphigénie, à table buvant et jasant d'amitié, réglant » les petites affaires, qui doivent assurer le bonheur de » leur vie, car votre oncle doit être heureux avec moi, » c'est le ciel, c'est Bacchus, c'est une divinité protec- » trice qui lui dépêche un compagnon aussi précieux. » Si le bonhomme allait se fâcher, s'il voulait nous » conduire en Tauride, et jouer le personnage de Thoas, » du barbare Thoas, s'il avait un cœur de Scythe dans » sa poitrine d'oncle, je me verrais forcé de l'immoler; » mais non, je vous enlèverais, et nous irions chercher au » milieu des forêts, sous un ciel étranger, dans un an- » tre sauvage ou tout autre part le bonheur qu'un tyran » voudrait nous interdire. Je vous ai trouvée, et ne veux » plus me séparer de ma belle et bonne petite... Mais » j'ignore votre nom, l'éclat de vos pieds m'a tellement » ébloui que je n'ai pas encore songé à vous le deman- » der; je serais dans le plus cruel embarras s'il me » prenait la fantaisie d'improviser une invocation dans » le genre de celles que je chante tous les jours à » l'Opéra.

» — Vous êtes donc de l'Opéra? — Oui, vraiment; » et sans contredit le premier, le plus illustre acteur » qui jamais ait chanté sur cette royale scène. Je suis » Thévenard, rien que cela; Thévenard, qui met à vos » pieds séducteurs un cœur fidèle et tendre, et que la » coquetterie des nymphes dansantes et chantantes ne » saurait ébrécher; Thévenard, roi, berger, sylphe, » triton, demi-dieu, faune, satyre, héros, dieu même,

» car je lance la foudre, fais briller l'éclair, et ma voix » a l'éclat, la rondeur du tonnerre; Thévenard, qui re- » nonce à la gloire dramatique, aux honneurs divins, » pour être tout à vous, et vivre heureux auprès de sa » gentille... Mais dites-moi donc votre nom? — Sophie- » Angélique-Prudence de Châteauneuf. — Vous êtes » noble? j'aurais dû le deviner; vous avez des pieds de » marquise, que dis-je? de princesse, de reine, et Cléo- » pâtre seule, comme je le disais tout-à-l'heure... — » Puisque vous êtes un des gros bonnets de l'Opéra, » vous pourrez me rendre un bien grand service... — » Parlez. — Je vous aimerai bien, si, par votre crédit, » un jeune gentilhomme infiniment intéressant, qui » possède plusieurs talens agréables, peut être placé à » l'orchestre de l'Académie royale. Camargo, le frère de » votre danseuse, vient de mourir; il jouait du violon, » et sonnait du cor de chasse au besoin; on l'employait » aussi dans les ballets quand il fallait produire sur la » scène un polichinelle pinçant la mandoline. Mon cou- » sin Félix, page de chiens du prince de Conti, pour- » rait obtenir l'emploi de corneur; mais il veut aussi » jouer du violon et de la mandoline : ces trois emplois » réunis portent ses gages à quatre cent cinquante livres, » et c'est fort joli pour un jeune homme. — Il sera tout » ce que vous voudrez; commandez en souveraine, je » suis là pour transmettre vos ordres, et veiller à leur » exécution. Je voudrais bien voir que mon cousin » Félix... — Un joli blond encore, un peu hasardé, un » peu ardent. — Il est ardent, le cousin? — Oui, d'un » blond ardent. — A la bonne heure... Je voudrais bien » voir que mon cousin ne fût point convenablement » placé à l'Opéra; on verrait de belles choses! je serais » capable de me griser vingt fois de dépit, afin de faire » manquer la représentation. »

Ces menus devis, et d'autres que je ne rapporterai point, conduisirent les deux amans chez l'oncle, M. de Châteauneuf : il logeait rue Saint-Germain-l'Auxerrois, au quatrième étage. Le vieux coq Thévenard menait la jeune poulette, et déployait toutes les ressources de son galant ramage : il était fort adroit, et la demoiselle ne manquait pas d'une certaine expérience; la lingère vaut bien la modiste. L'oncle rangeait en bataille les cinquante bouteilles de vin de Nuits, première qualité; il se mirait sur leur ventre, et le verre arrondi tourmentait de la manière la plus originale une figure déjà suffisamment grotesque : c'était une admirable collection de magots en miniature; magots souriant et faisant mille grimaces joyeuses et passionnées. M. de Châteauneuf avait déjà vidé une bouteille, pour acquérir la certitude que la galanterie, anonyme encore, était de bon goût. La porte s'ouvre; Prudence juge que l'instant est très favorable pour la négociation matrimoniale, entre la première, donnant la main à son chevalier.

« Monsieur Vincent Thévenard, premier acteur de » l'Académie royale, que je vous présente, désire s'unir » à votre nièce par de légitimes liens; il a trois mille li- » vres de sa charge, et vient vous demander ma main. » — Je suis très flatté sans doute de la démarche de mon- » sieur Vincent Thévenard; je le connais depuis long- » temps : c'est un homme d'honneur, un chanteur ra- » vissant, un buveur très recommandable; mais il n'est » pas noble, il a le malheur d'être comédien, et par » conséquent repoussé du sein de notre mère la sainte » Église. Nous ne pouvons déroger, encore moins ad- » mettre un excommunié dans notre famille. D'après ces » raisons, monsieur Thévenard voudra bien ne pas s'of- » fenser d'un refus que je me vois obligé de lui faire; » nous n'en serons pas moins amis pour cela. — Si vous » n'avez pas d'autres motifs d'exclusion à m'opposer, je » me vois déjà de votre famille; veuillez bien m'accor- » der un instant d'audience. Vous m'avez qualifié de » buveur intrépide; je sais de vos nouvelles sur ce point » essentiel, et je me suis empressé de vous faire con- » naître un petit échantillon de ma cave. Asseyons- » nous, buvons; et j'espère que vous ne serez point assez » cruel pour séparer deux amans, deux époux, que vo- » tre rigueur réduirait au désespoir. »

On se mit à table, on discuta vivement d'abord; Thévenard prouva que les académiciens de l'Opéra n'étaient point excommuniés comme ces pauvres comédiens français, que les chevaliers et les damoiselles pouvaient chanter à l'Opéra sans déroger, témoin mademoiselle de Castilly; il dit même que sa bonne amie, la duchesse de Berri, lui avait fait obtenir des lettres de noblesse dont il ne voulait se servir qu'après sa retraite. Prudence versait à droite et à gauche d'une main libérale; il fallait éteindre le feu de deux gosiers altérés par le jambon. On rit, on chanta, Thévenard brillait surtout dans les chansons à boire, il ravit M. de Châteauneuf, et lui enleva de vive force le consentement désiré. L'acteur chanta de nouveau pour célébrer sa victoire; l'oncle et la nièce faisaient chorus, c'était d'une gaieté folle; mais bientôt les voix masculines défaillirent, et Prudence s'arrêta, comme les deux champions, quand elle les vit rouler sous la table dans les bras l'un de l'autre.

Le cousin Félix arrive alors, et n'est pas médiocrement surpris en voyant ce tableau. Prudence lui montre son époux, étendu par terre, et ronflant comme une pédale d'orgue; Félix ne peut déguiser sa colère, mais

la belle sait le calmer. Après un quart d'heure d'entretien, ils étaient parfaitement d'accord, et le cousin avait accordé main-levée de tous les nouveaux obstacles qui semblaient s'opposer au bonheur de Thévenard. Huit jours après, les époux étaient unis et parfaitement heureux. Félix figura sur les contrôles, et les feuilles d'émargement de l'Académie royale comme second violon, premier cor, et joueur de mandoline. Il mangeait à trois râteliers, et pourtant il eût fait maigre chère, si sa cousine, qui avait des bontés pour lui, ne l'avait invité à venir s'asseoir tous les jours à sa table bien servie, et c'était une bonne fortune, une fête pour ce brave Thévenard, qui aimait à trinquer avec un ami sincère.

Titon du Tillet, dans son *Parnasse français*, nous dit un mot de l'aventure de la pantoufle; les détails en ont été conservés par tradition dans la famille Thévenard. Vous souvient-il de Prudence, la jolie blonde à la taille élancée, aux contours élégans, au regard vif et tendre, virtuose de l'Odéon que les théâtres de province nous ont trop tôt enlevée? Prudence, coryphée précieuse qui se lançait déjà dans les utilités, c'est d'elle que je tiens ces détails authentiques touchant le mariage de sa bisaïeule. Notre ami Romieu vous les eût contés avec plus d'esprit, il les connaît aussi, peut-être les savait-il avant moi.

CASTIL-BLAZE.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

VIENNE.

Le théâtre de la porte de Carinthie, où l'on donne l'opéra, est sous la direction de M. Duport, le célèbre danseur qui jadis a fait l'admiration de toute l'Europe. Quelque habile que soit ce directeur, pour l'ensemble de l'administration comme pour ses avantages pécuniaires, on peut lui reprocher de ne pas donner assez de nouveautés; ce qui serait pourtant indispensable dans une résidence aussi importante que la nôtre. A l'abri de toute perte par une subvention du gouvernement, de près de 200,000 fr., par les abonnemens, et par l'exiguïté à peu près générale des traitemens de son personnel, M. Duport ne s'en montre pas plus disposé à opérer de grands changemens dans son répertoire. Il est vrai qu'il a monté *Robert-le-Diable* avec beaucoup de pompe; mais sous quelle forme cet opéra a-t-il paru! Le second acte est précédé par le troisième; on a supprimé un grand nombre de morceaux, parmi lesquels nous regrettons amèrement de citer le beau quatuor du tournois, ainsi que le chœur des Moines, et dans le ballet, au lieu de la musique si belle et si animée de Meyer-Beer, le pauvre Robert est forcé d'écouter des airs plats et insipides de Gallenberg, de sorte que lorsqu'il brise enfin le rameau fatal, il semble ne le faire que pour mettre fin au supplice éprouvé par ses oreilles. Nous mentionnerons avec une distinction particulière l'orchestre et les cœurs. Breeiting, dans le rôle de Robert, déploie beaucoup de vigueur et de verve; madame Ernst chante le rôle d'*Alice* en véritable princesse, avec des roulades très brillantes, mais qui ne se trouvent pas dans la partition. Mademoiselle Loewe, de son côté, dans le rôle d'Isabelle, chante sa partie comme si elle était la jeune paysanne de la Normandie. Bertram est supérieurement représenté par M. Th. Staudigl, au beau talent duquel on peut prédire incessamment une rare perfection.

Norma, ouvrage qui renferme de superbes morceaux de concert, ainsi que quelques passages de sentiment, avec la musique militaire obligée, est beaucoup plus satisfaisant sous le rapport de l'exécution, par la raison très simple qu'il est d'une exécution beaucoup plus facile. Le rôle de Norma est le triomphe de madame Ernst, dont la vigueur, soutenue depuis le commencement jusqu'à la fin de l'ouvrage, est un sujet d'étonnement général.

Parmi les artistes nationaux ou étrangers qui ont donné des concerts cette année, comme cela arrive tous les ans, dans cette saison, nous avons principalement distingué les quatre frères Muller et le jeune Henri Vieuxtemps.

Le quatuor pour des instrumens à cordes, type le plus pur de la composition musicale créé par Haydn, et élevé au plus haut degré de perfection par Mozart et Beethoven, le quatuor, dis-je, a dans les derniers temps excité vivement l'intérêt général, à cause du grand nombre d'artistes habiles qui se sont distingués dans ce genre. Tout le monde connaît les scéances de quatuors de Baillot à Paris, celles de Matthai à Leipzig, de Moeser à Berlin, et à Vienne celles de Schuppanzigh, qui n'a survécu que trop peu de temps à son ami Beethoven. Tout nouvellement les quatre frères Muller, de Brunsvik, ont excité l'enthousiasme par leur agilité, la pureté de leur style, leur aplomb et leur ensemble vraiment miraculeux, par la manière dont ils comprennent collectivement l'esprit des morceaux qu'ils exécutent, et enfin par leur mépris de tout charlatanisme et de toute coquetterie, deux écueils auxquels se laissent fréquemment emporter les premiers violons, souvent même par l'effet de leur volonté; la réunion de toutes ces qualités leur assure le premier rang parmi ceux qui jouent les quatuors de nos jours. Celui qui n'aurait jamais entendu un quatuor pourrait à peine croire que cet ensemble dans les nuances les plus délicates, est produit par quatre personnes; à tout moment ses yeux seraient en contradiction avec son oreille. Ces détails si légers, ces accords enflés, ces crescendo dans un trait tout entier, n'ont pas seulement l'air d'être exécutés par un seul artiste, par un seul instrument, avec le secours de deux mains; non, il semble que tout l'effet soit produit par la pression d'un seul doigt; c'est ainsi que cela résonne à notre oreille, et pourtant, aucun des quatre artistes ne perd son individualité: chacun d'eux conserve une admirable liberté; tous les quatre enfin poussent jusqu'à l'idéalité le charme et le mérite de leur exécution. En un mot leur jeu transporte d'admiration les connaisseurs comme les profanes, et aucune nation ne peut offrir de merveilles comparables à ces quatres frères: l'aîné, Charles, maître de concerts à Brunsvik, est peut-être le premier violon de l'Allemagne: il joint la difficulté la plus effrayante à la plus touchante délicatesse, et une rare vigueur de son à l'exécution la plus suave. Nous voyons continuellement ces quatre virtuoses s'assujétir modestement au caractère des morceaux qu'ils exécutent, et dans le fait, à part les études assidues qu'ils ont dû faire, c'est peut-être à cette abnégation personnelle qu'ils sont redevables de leurs immenses succès. Le second frère, George (violino 2e), est en même temps un compositeur distingué; le troisième, Gustave (alto), est aussi un grand exécutant; enfin le quatrième, Théodore (violoncello), brille par une rare qualité de son, et tient honorablement sa place à côté de ses frères. Tous les quatre sont élèves de leur père, artiste pensionnaire de la chapelle de Brunsvik. C'est ainsi qu'il faut entendre exécuter les œuvres de Haydn, Mozart, Ouslow et Fesca; c'est ainsi qu'on apprend à connaître plus intimement Beethoven, dans lequel ils nous révèlent une clarté qu'on n'avait peut-être jamais soupçonnée jusqu'ici. Ces jeunes gens se distinguent en même temps par leurs manières aimables et modestes, et ils se sont fait estimer comme hommes, aussi bien que comme artistes. C'est avec le plus grand plaisir que nous avons vu la salle comble à chacune de leur séances; ils ont joué *seize fois* en cinq semaines, toujours la société la plus élégante s'est pressée pour les entendre. Jamais la cour n'a manqué d'y paraître, et il est facile de juger qu'ils ont dû faire d'excellentes affaires. Ils ont été aidés dans leurs séances par le pianiste Thalberg, qui est à bon droit reconnu comme notre premier virtuose sur le piano, et qui a fait nouvellement des progrès si merveilleux, qu'on peut, sans la moindre exagération, affirmer qu'il s'est

mis à côté des Moschelès, des Kalkbrenner, des Chopin et des Liszt.

Henri Vieuxtemps, jeune enfant de treize ans, né à Verviers (Belgique), et élève de M. Bériot, est le second météore qui ait paru sur notre horizon musical. Si on ne voyait pas le jeune virtuose, on croirait entendre un maître de premier ordre. M. Vieuxtemps s'est montré digne en tout point de son célèbre professeur, et a charmé tous les auditeurs par un sang-froid bien rare dans un âge si tendre, ainsi que par la pureté et l'élégance de son style et la vigueur du son qu'il tire de son instrument. Il a donné deux concerts très fructueux. P. A.

Berlin, 3 février.—On a représenté ici pour la première fois, *en italien*, au théâtre de la Koenigstadt, *Zelmira* de Rossini. Les rôles principaux étaient chantés : Zelmira, mademoiselle Haehnel; Emma, mademoiselle Stetter; Polidor, M. Fischer; Ilus, M. Greiner; Antenor, M. Holzmueler. Cet ouvrage a obtenu un brillant succès, on le regarde comme un des meilleurs ouvrages du célèbre maestro, duquel nous attendons impatiemment une nouvelle création. Le jour de naissance de Mozart (27 janvier) a été célébré par une fête musicale, présidée par M. Moeser. M. Taubert a joué avec beaucoup de talent, sur le piano, le concerto en *ut* majeur de Mozart; on a dit après, la symphonie avec fugue en *ut*, suivie d'un quintett de l'immortel maître, et des principaux morceaux de l'*Idoménée*, chantés par MM. Gruenbaum, Lehmann et Lentz, et MM. Bader, Mantius, Devrient et Hammermeister. On parle beaucoup d'un ouvrage très important de M. Winterfeld, *Gabrieli et son siècle*, qui verra incessamment le jour. On vient de publier ici les ouvrages inédits de P. Rode, dont plusieurs, notamment des études et un quatuor, sont remarquables. *Ludovic*, de Hérold et Halevy, est toujours l'opéra favori; une symphonie de Beethoven, dite avec beaucoup de précision, et qui est beaucoup applaudie, complète le spectacle d'une manière fort intéressante; elle est exécutée avant l'ouverture. Le grand opéra monte *Ludovic* dans ce moment; cet ouvrage compte déjà plus de 30 représentations au théâtre de la Koenigstadt. Mesdemoiselles Fanni et Thérèse Elsler sont engagées à l'Opéra pour trois mois; leur succès est d'autant plus grand, qu'elles nous reviennent de Londres, où l'année dernière elles ont fait les délices des habitués du Kings-Theatre. Tout le monde compare mademoiselle Fanny à votre admirable Taglioni; je ne suis pas tout-à-fait de cet avis, car, en fait de danse, il n'y a qu'elle qui m'ait fait assez de plaisir pour ne pas manquer une seule de ses représentations. Mademoiselle Schroeder arrive ici le 1er mars; elle est engagée pour douze représentations, et commencera par Julia dans *la Vestale*; *Fidelio* et *Armide* suivront incessamment. Les frères Ganz, sont de retour de leur voyage dans le nord de l'Allemagne, nous les avons entendus, dans une matinée musicale très brillante, exécuter des quatuors de Beethoven, avec une perfection admirable, comme exécutans. Comme compositeur on distingue surtout M. Maurice Ganz (violoncelle). Les professeurs d'Allemagne nomment les trois plus célèbres violoncelles : M. Merk à Vienne, M. Max Bohrer à Stuttgardt, et Maurice Ganz à Berlin. H. S.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE.

DEUXIÈME CONCERT.

Malgré la joyeuse multitude de masques qui égayaient les boulevards, les amateurs de bonne musique avaient cette fois encore rempli la salle, et ce n'est pas une circonstance indifférente ici à Paris, où tous les plaisirs publics, pour ne pas dire nationaux, font si aisément oublier les plus graves intérêts. Assurément il y a telles personnes qui trouveraient plus pardonnable de n'avoir pas entendu une belle musique ou de n'avoir pas vu un chef-d'œuvre de peinture, que d'avoir manqué le Bœuf-Gras. Quoi qu'il en soit, le concert a commencé aujourd'hui par une symphonie de M. Rousselot, jeune compositeur, nous a-t-on dit, qui nous a paru donner de belles espérances. Nous avons trouvé dans la musique beaucoup d'âme, une grâce peu commune et une rare habileté dans l'emploi des ressources de l'art, particulièrement en ce qui concerne le contrepoint. Seulement, dans son premier morceau, il nous a paru tenir trop constamment à son motif principal, ce qui jette un peu de raideur dans l'ensemble, et nuit à la variété nécessaire, bien que la pensée en elle-même soit d'un grand intérêt. Nous devons une mention particulière au scerzo et à l'andante ou quasi-adagio. Dans ces deux morceaux l'auteur a su faire preuve d'une grande originalité sans affecter la moindre prétention. Le finale est évidemment le morceau le plus faible, et nous pourrions même lui reprocher une certaine trivialité. En somme, nous formons des vœux sincères pour que M. Rousselot continue de consacrer à ce genre de composition si difficile et si peu profitable, son zèle et ses beaux moyens; nous sommes certains, dans ce cas, d'avoir encore souvent à admirer de beaux ouvrages. Le *Kirie* et le *Gloria* de la troisième messe solennelle de Cherubini ont fait un effet extraordinaire sur un public, qui ne pouvait se lasser d'admirer les idées si fraîches et si énergiques du grand maître; et tout en reconnaissant qu'une musique si brillante serait déplacée dans les églises protestantes de l'Allemagne, nous l'avons trouvée supérieurement placée dans un tel concert.

Le troisième morceau était un fragment de concerto de violon, composé par Rodolphe Kreutzer, et exécuté par M. Lagarin. De nos jours, parlez-nous d'un air varié, si vous voulez captiver le public. C'est ce que ne veulent pas se persuader nos artistes, plusieurs au moins, que nous nous permettons de ranger parmi les plus raisonnables; mais il faut pourtant bien qu'ils finissent par s'en convaincre, puisque le public s'obstine à recevoir d'une manière glaciale ceux d'entre eux qui ne sacrifient pas au goût dominant. Si M. Lagarin avait joué quelques variations sur un air du *Pré-aux-Clercs*, ou de *Ludovic*, il aurait assurément excité des bravos universels, car il a joué son morceau de la manière la plus satisfaisante, avec une grande pureté, et une belle expression musicale. Mais jouer un concerto dans un concert, et encore sans que ce soit un de ces concertos où du moins la plus grande partie des traits doit être jouée sur la quatrième corde seulement, ou bien sans archet, ou

bien encore peut-être sans archet et sans violon, cela ne pouvait réussir : aussi M. Lagarin n'a-t-il obtenu que peu d'applaudissemens.

Le n° 4 était la symphonie en *si bémol* de Beethoven. Cet ouvrage, un des premiers de ce genre, et une des premières compositions de Beethoven, a paru gracieux, clair, et pourtant d'un effet puissant. L'exécution a été fort belle, quoique l'orchestre ne nous ait pas paru animé de la même verve qu'au dernier concert, et ne nous ait pas semblé aussi profondément pénétré que la première fois de la grandeur de l'ouvrage dont il était l'interprète.

N° 5 : marche et chœur de *Fidelio*, de Beethoven. Nous avons peine à concevoir le choix de ces deux morceaux pour un concert à Paris, parce que, d'une part, à Paris, peu d'élus seulement sont appelés à comprendre l'importance dramatique de cette sublime conception de Beethoven, et de l'autre, parce que la marche est loin d'appartenir aux plus heureuses productions de ce grand génie. Il faut, dans la critique, reconnaître ce principe : que plus un morceau d'opéra est dramatique, moins il est susceptible de produire de l'effet dans un concert. C'est précisément dans cette catégorie que se trouve l'inimitable chœur : *Ah! quel plaisir*, etc. Maintenant, pour ce qui est de la marche, s'il ne s'agissait que de faire entendre au public un morceau de Beethoven, court, et d'un caractère sérieux, nous aurions préféré qu'on nous donnât l'admirable marche funèbre de la sonate en *la bémol*, sonate si belle et si connue. Il serait très facile d'instrumenter ce morceau, et assurément il produirait sur l'auditoire un effet bien puissant.

L'ouverture de *Cantemire*, œuvre de Fesca, dont le monde musical déplore la mort prématurée, est une brillante composition, digne de la nouvelle école allemande. Elle a été exécutée avec autant de verve que de feu, et reçue avec les applaudissemens qui lui étaient dus.

François Stoepel.

NOUVELLES.

*** Les journaux anglais parlent beaucoup d'une fête musicale qui se prépare à Londres, pour la dernière semaine de juin, semblable à celle de la commémoration de *Haendel* en 1784. Elle doit avoir lieu dans l'abbaye de Westminster; le roi et la reine ont promis leur patronage, et ont accordé à sir George Smart une audience dans ce but. Cinquante Noblemen anglais forment un comité, et il y aura un autre comité, composé des principaux artistes de Londres, à la tête desquels sir George Smart, Cramer, Moscheles, Potterniet, etc. Tous les chanteurs doivent être anglais, telle est la volonté du roi.

*** Le Kings, théâtre de Londres, ouvrira le 1er mars, c'est mesdames Taglioni, Duvernay et Blasis, qui feront les honneurs de la première représentation, on verra dans la saison successivement mesdames Pasta, Malibran, Grisi, et MM. Rubini, Donzelli, Lablache, Tamburini, Ivanoff, Saintini et Zuchelli, on dit même que M. Laporte, directeur de cette vaste entreprise, a engagé deux jeunes personnes dont les belles voix émerveilleront les oreilles des *dilettante* d'outre-mer. C'est le personnel le plus extraordinaire que l'on ait jamais vu réuni pendant une saison à Londres.

*** *Don Juan* se fait attendre long-temps à l'Opéra, il verra enfin le jour vers la fin du mois. Incessamment après, le théâtre Veron nous fera voir un ballet en un acte, tiré de l'Orage de Shakespeare, et dont la musique est de M. Schneitzhofer. Ce sujet nous semble plutôt appartenir au théâtre Nautique. Nous verrons comment M. Corali l'a traité pour en faire un ballet amusant.

*** Une réunion d'amateurs et de professeurs de musique a eu lieu hier, à l'effet de faire une demande à la Chambre des députés, pour la prier d'ordonner au ministère de veiller qu'un théâtre qui reçoit une subvention de 800,000 francs, ne mutile point les opéras, en donnant tantôt le premier et tantôt le dernier acte du même ouvrage. Nous approuvons beaucoup cette mesure prise dans l'intérêt de l'art; espérons que le directeur aussi richement doté ne se fasse pas reprocher deux fois un pareil abus.

*** *Juliette au Balcon*, tel est le titre d'une cavatine qui se chante beaucoup dans les salons fashionables. Cette faveur est due aux paroles gracieuses de M. Emile Deschamps, et une musique légère et pleine de mélodie de M. Ginestet.

*** M. Albert Sowinski doit donner le mercredi 26 février, dans la belle galerie de M. Dietzi, rue des Capucines, n° 13, un concert qui promet d'être brillant. Voici les principaux morceaux qui composeront cette soirée : Nouveau concerto de piano, composé et exécuté par M. Alb. Sowinski. — Duetto, par mesdames Garcia et Stockhausen.—Concerto de violon, par M. Robberechts.—Terzetto, par mesdames Stockhausen, Garcia et M***.— Grandes variations pour le piano, sur la marche d'*Alexandre*, de Moscheles, exécutées par M. Alb. Sowinki. — Trio de *Guillaume Tell*, chanté par MM. Jansenne, Derivis et M***.— Ce concert sera terminé par des chœurs de Weber, exécutés par une réunion d'amateurs allemands.

« L'abondance des matières nous oblige de remettre au prochain » numéro la fin de l'article : *L'Art d'improviser, de Ch. Czerni.* Le » même numéro contiendra *Mozart*, par *Jules Janin*; sur les quintes » et les octaves, par F. *Stoepel*; un supplément de musique, » contenant une romance allemande (avec traduction française, par » M. E. Deschamps), et une romance italienne de M. Dessauer, » chantée avec succès au premier concert du Conservatoire par » mademoiselle Francilla Pixis. Nous donnerons incessamment, » comme supplémens, une *série de fac-similé* de l'écriture des musi- » ciens les plus célèbres, morts ou vivans. Cette collection commen- » cera par trois canons de M. *Chérubini*, sous presse dans ce mo- » ment. »

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Dimanche* : la Révolte. — *Lundi* : Robert-le-Diable. — *Mardi* : Gustave. — *Mercredi* : la Révolte. — *Vendredi* : la Muette.

THÉATRE ITALIEN. *Mardi* : Moïse. — *Mercredi* : premier acte de don Juan, et deuxième de la Straniera. — *Jeudi* : Il Pirata. — *Samedi* : Semiramide.

OPÉRA-COMIQUE. *Dimanche* : le Pré aux Clercs, une Bonne Fortune. — *Lundi* : les Visitandines, Ludovic, une Bonne Fortune. — *Mardi* : le Pré aux Clercs. — *Mercredi* : le Revenant, le Pré aux Clercs. — *Jeudi* : l'Opéra-Comique, Jeannot et Colin, Picaros et Diégo. — *Vendredi* : Ludovic, le Pré aux Clercs. — *Samedi* : la Fiancée, les Visitandines.

CONCERTS. *Dimanche* : second Concert du Conservatoire.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 8.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
Fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la Gazette musicale de Paris, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 23 FÉVRIER 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SUR LES QUINTES ET LES OCTAVES DÉFENDUES.

C'est une vérité généralement reconnue que plus l'art se répand, plus il devient une propriété banale de l'humanité, plus aussi il s'aplatit, et la raison en est bien simple : c'est que l'immense majorité des amateurs ne s'attache qu'à la beauté extérieure, sans s'embarrasser de l'art en lui-même; c'est que l'immense majorité de ceux qui cultivent l'art se contente de ce qui flatte passagèrement leurs sens, comme le son pour l'oreille et le coloris pour les yeux; c'est enfin qu'on préfère les jouissances passives à celles actives. Lorsque, par-dessus de tout cela, la théorie d'un art est restée tellement en arrière qu'elle ne peut fournir le moindre aliment aux esprits réfléchis, et qu'elle les repousse même par un amas d'erreurs et de contradictions, lorsque l'étude la plus consciencieuse et la plus assidue ne peut donner en résultat que cette persuasion qu'on doit aller bien plus loin sans la théorie qu'avec son secours, que la théorie tue l'esprit au lieu de le vivifier, — est-ce merveille, dans un tel temps où l'art est devenu la propriété de presque tous, est-ce merveille, dis-je, si, à une telle époque, l'étude de la partie scientifique tombe dans un oubli complet, parce que la partie pratique est bien plus facile et bien plus avantageuse; est-ce merveille enfin si la théorie reste en arrière, à proportion que la pratique marche en avant à pas de géant ?

Toutes ces observations s'appliquent à la musique et à la marche qu'elle suit de nos jours; toutes ces observations se trouvent confirmées par l'état actuel de la musique considérée comme art et comme science. Plus la musique est généralement répandue, plus aussi elle perd de son importance et de sa valeur intrinsèque, parce qu'alors son but devient un charme tout matériel, tout-à-fait impuissant pour les jouissances intellectuelles. Ajoutons encore que la science la plus élevée de la musique, ce que l'on nomme communément la théorie musicale, n'a été, jusqu'à présent, qu'un immense chaos, un labyrinthe d'erreurs, et de contradictions, au milieu duquel l'esprit le plus juste et le sens le plus droit n'a pu trouver ni issue ni sentier. C'est en vain que dans les théories les plus volumineuses on cherche un seul principe véritable, un seul théorème fondé sur la vérité qui sans un grand nombre d'exceptions soit applicable dans la pratique. De nos jours, la partie pratique de l'art n'est, en général et à peu d'exceptions près, qu'un raffinement sans idées, et la partie scientifique au contraire, qu'un amas bizarre de règles fausses ou impraticables qui étouffent ou tuent le génie.

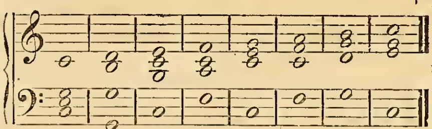
Je sais très bien que plus d'un théoricien respectable secouera la tête avec un air d'incrédulité à de semblables assertions, en m'adressant à moi, nouveau prophète, un sourire de dédain. Mais cela ne doit ni ne peut m'empêcher de porter, dans une suite d'articles théoriques, le flambeau de la critique sur les principaux préceptes de la théorie musicale, telle qu'elle a été enseignée jusqu'à nous, et de présenter ces préceptes dans toute leur impuissance et leur inconsistance, pour frayer ainsi un chemin à un nouveau système fondé sur ce qui est vrai, à un système qui puisse enfin marcher de front avec la pratique.

C'est ainsi que je commence aujourd'hui par le théorème si fameux des quintes et des octaves défendues.

Il serait difficile d'assigner une date certaine à l'ori-

gine de ce théorème; mais elle remonte probablement à l'époque qui suivit immédiatement la formation de la gamme de huit degrés; invention si arbitraire et si peu conforme à la nature (1). Comme, dès ce temps, on formait déjà des *phrases* harmoniques par la réunion de plusieurs accords parfaits, sans aucun doute, après la découverte de la gamme, ce fut une tâche générale pour les savans et même pour les ignorans de tirer de cette gamme des ressources harmoniques. Nos respectables ancêtres furent d'autant moins disposés à en faire l'objet de recherches spéculatives, qu'ils avaient à suivre une autre voie bien moins éloignée d'eux; je veux dire ce sentiment si vif et si rarement trompeur qui fait distinguer le beau dans les arts, ce sentiment que la bienfaisante nature a gravé en traits de feu dans le cœur de tous ceux qui ont une véritable vocation, ce sentiment enfin qui, en dépit de toutes les connaissances fausses et erronées, reste inébranlable le guide le plus sûr et le plus positif.

Conduits par ce guide, les musiciens bien organisés trouvèrent et trouvent encore, sans le secours de savantes spéculations, l'harmonie suivante à la gamme servant de mélodie (partie de dessus).



Toute oreille en bon état est satisfaite par les accords des six premières mesures, tandis qu'au contraire toute oreille, pour peu qu'elle soit formée à la musique, devra trouver d'une dureté insupportable la transition de la sixième à la septième mesure. Tel fut au moins l'effet que fit, il y a quelque cent ans, cette suite d'accords sur les oreilles musicales. Tout le monde s'adressa cette question : quelle est la cause de cet effet désagréable? De même que les productions les plus belles proviennent souvent d'une cause misérable, de même que l'art le plus beau, la science la plus riche, sont souvent, à leur origine, pauvres et sans importance, de même aussi nos savans ne pénétrèrent pas le sens intime de cette apparition, et se contentèrent de découvrir les symptômes extérieurs d'un vice tout intérieur. Ils prirent le symptôme pour la maladie, et ils dirent en conséquence : ce passage sonne mal à l'oreille, parce qu'on y trouve deux fois de suite le rapport de 8 à 1 et de 5 à 1, ou bien encore, pour nous servir de l'expression la plus générale: *parce qu'il y a des octaves et des quintes.* C'est ainsi que fut découverte cette grande vérité, et tout naturellement il ne manqua pas de bonnes gens pour essayer de lui donner la plus grande extension possible. On se hâta donc d'inscrire en lettres d'or, dans le code de l'harmonie, ces paroles sacramentelles : *Tu éviteras d'écrire des quintes ou des octaves de suite; car cela sonne mal à l'oreille.*

Mais maintenant, comme cette suite d'accords vicieux peut se présenter deux fois, quatre fois même, par exemple, dans la gamme d'*ut* à la mélodie *fa sol*, et *sol fa*, puis *la si* et *si la*, de même pour *fa re* et *fa si*, et *re fa* et *fa si*, il résulta de là cette autre question : Comment peut-on s'y prendre pour éviter ce que cette suite d'accords offre de choquant? Par suite d'un raisonnement *in concreto*, et d'après ce principe admis que le vice de cette suite d'accords provient des octaves et des quintes, la question fut posée ainsi : Quel est le moyen d'éviter des quintes ou des octaves? Et la réponse la plus savante, la plus complète qu'on put trouver, après des recherches et des discussions interminables, fut celle-ci : Il faut introduire des notes ou des accords de transition, toutes les fois que cela est praticable —ou bien, il faut faire croiser les parties ou les disposer de manière à ce que les quintes et les octaves disparaissent—ou bien, enfin, il faut employer le mode contraire; tous moyens qui se réduisent à dire: Pour éviter des quintes et des octaves défendues, il ne faut faire ni quintes ni octaves vicieuses. Souvent aucun de ces préceptes n'est vrai, attendu que ce qu'il y a de véritablement vicieux n'est pas évité par là, comme je vais le démontrer par un exemple, et comme je me propose de le prouver clairement plus loin. En appliquant la précédente théorie, par exemple, cette suite d'accords est remarquablement mauvaise : mais il cesse d'en être ainsi, si l'on emploie le mouvement contraire. Exemple :



Si je conviens qu'en effet ce dernier cas est moins désagréable, parce qu'on a évité l'uniformité du mouvement des parties; je prétends cependant que les accords restent absolument les mêmes et; par des raisons que je

(1) Voir plus tard l'article où je traite particulièrement de la formation de la gamme.

développerai plus tard, il est impossible à toute oreille délicate de trouver cette harmonie agréable. D'où il me semble naturel de tirer cette conclusion toute logique : puisque cette suite d'accords produit encore un effet désagréable, bien qu'au moyen du mouvement contraire on ait évité les quintes et les octaves, il faut donc que le mal ne consiste pas seulement dans les octaves et les quintes, il faut que cela tienne encore à quelque autre cause.

Le théorème des quintes et des octaves repose donc sur une base fausse en elle-même, et en conséquence sa nullité paraîtra d'une manière plus évidente, si l'on remarque qu'on a voulu lui donner une extension telle qu'il est arrivé maintes fois qu'on a condamné, de la manière la plus déraisonnable, ce qui avait la moindre ressemblance avec des quintes et des octaves, même sans être faux. Je demande à mes lecteurs la permission de leur développer sur ce sujet une théorie nouvelle et mieux fondée sur les principes de la raison.

(*La suite à un prochian numéro.*)

Theorie de la Musique.

L'Art d'improviser, mis à la portée des pianistes, par Charles Czerny. Op. 200. Prix : 24 fr.

L'Art de préluder, pour le piano, du même auteur. Op. 300. Prix : 30 fr.

(suite et fin).

Chapitre IV.—*De l'improvisation sur un seul thème.*

§ I. — Ici M. Czerny compare l'improvisation musicale à l'improvisation oratoire :

« Comme l'orateur, pour n'être jamais arrêté par un mot ou par une tournure, doit se rendre maître absolu de sa langue et de son langage, de même les doigts de l'improvisateur doivent commander à l'instrument, se jouer de ses difficultés, et disposer de toutes ses ressources mécaniques.

» Comme l'orateur doit posséder une vaste lecture et une connaissance complète de toutes les parties de la science dont il traite, de même l'improvisateur est obligé de joindre à une étude profonde de l'harmonie, la connaissance de tout ce qu'ont fait de bon et de beau les compositeurs de tous les siècles ; sa mémoire doit être un riche magasin d'idées intéressantes empruntées à leurs ouvrages, et rien de ce qui paraît en nouveautés musicales, en motifs favoris tirés d'opéras, de romances ou morceaux quelconques, ne doit lui rester étranger. »

Il est malheureusement trop fréquent que de prétendues improvisations ne soient qu'un amas de réminiscences, des débris défigurés de belles pensées trouvées par d'autres compositeurs, ou bien des kyrielles de variantes sans esprit ou à contresens sur ces mêmes pensées, tandis que la véritable composition improvisée née soudainement comme Minerve, neuve, belle, n'ayant encore frappé ni les yeux ni les oreilles, doit produire un charme infini et exercer une double puissance. Nous ne pouvons donc nous ranger à l'opinion de l'auteur, et nous sommes surpris de rencontrer de semblables assertions dans une œuvre si remarquable. Sans doute un beau succès sera toujours assuré à l'artiste habile qui sait s'emparer des idées d'un autre, les orner et les produire avec ses propres idées, mais pourtant nous ne pourrions voir dans un tel système d'improvisation qu'un genre d'un ordre bien inférieur.

« Et enfin, comme l'orateur à force d'élégance, de grâce, de clarté, par le choix des images et les agrémens du style, cherche à éviter la sécheresse et l'ennui, de même l'improvisateur, par la beauté et le bon goût des développemens qu'il emploie, et qu'il mesure toujours sur les facultés de son auditoire, par l'élégance et la convenance des ornemens, doit tâcher de donner à son œuvre un charme particulier.

» L'improvisation, surtout chez les pianistes que la nature a doués d'une extrême agilité de doigts, consiste en un genre d'exécution pour ainsi dire involontaire et vague comme un rêve. Tel est même le caractère qui lui convient le mieux. Ainsi, comme l'orateur n'a pas besoin de réfléchir d'avance à chacune de ses paroles ou de ses phrases, de même il n'est pas nécessaire que l'improvisateur (surtout lorsqu'il développe un thème donné) s'attache à ne pas perdre de vue un seul instant son sujet : il a deux écueils à éviter, celui d'une sécheresse aride et inintelligible, non moins que celui d'une abondance excessive et fatigante. »

Quant à ce dernier point de comparaison entre l'improvisation musicale et l'improvisation oratoire, la ressemblance ne nous paraît pas des plus rigoureuses. Tout en admettant avec l'auteur que l'improvisateur pianiste ne peut tenir toujours un compte bien exact du sens et de la forme de son exécution, parce que souvent il réside un charme puissant dans le vague d'une pensée musicale, et que c'est par là même que la musique est d'un intérêt si général et fait une impression si forte sur les individualités les plus diverses ; nous ne pourrions permettre de même à l'orateur de perdre de vue son sujet, de jouer avec des paroles, quelque pompeuses qu'elles pussent être, et de se jeter dans des digressions sans nombre.

§ 2 et 3. — L'auteur énumère les différens genres d'improvisation sur le piano, et il prouve par des exemples qu'une pensée quelconque peut servir de motifs pour tous les genres, bien qu'il ne nie pas qu'une pensée puisse parfois mieux convenir à telle forme qu'à telle autre. M. Czerny a en effet choisi une pensée qui n'est assurément pas recherchée, et qui est même incomplète ; il en a fait le thème de neuf morceaux différens : 1° un allegro ; 2° adagio serioso ; 3° allegretto grazioso ; 4° scherzo ; 5° rondo ; 6° polonaise ; 7° thème et variations ; 8° sujet d'une fugue, et enfin 9° une valse, et il faut avouer que chaque fois il a traité son sujet en compositeur habile.

§ 4. — « Plus le sujet est simple, plus le développement en est facile, plus aussi il a d'intérêt, car alors l'imagination a plus de liberté et d'espace. »

L'auteur prend trois notes pour sujet, *la*, *si bémol*,

ut, et son thème une fois choisi, il le fait passer avec une rare habileté sous toutes les formes connues. Nous le répétons, cet ouvrage offre une utilité inappréciable pour les jeunes artistes.

§ 5. « — L'auteur choisit un exemple plus difficile, et il montre le parti que peut en tirer un improvisateur habile. »

§ 6. » — Après avoir choisi un thème complet et l'avoir développé dans son entier, l'improvisateur peut s'arêter à une figure caractéristique et la faire revenir dans tout le courant du morceau. »

§ 7. — « L'improvisateur doit s'étudier à faire passer dans toutes les formes possibles, avec aisance et habileté, tous les motifs qui lui viennent sous les doigts; il ne doit pas, pour chaque thème, se contenter d'une seule de ses formes, car le nombre de celles qu'il peut obtenir est infini. Enfin il doit pouvoir lier à son improvisation les passages et les traits que leur nature semble en éloigner le plus. »

§ 8. — « Que l'improvisateur s'exerce donc à développer complètement chaque genre. Il y parviendra plus facilement en choisissant d'abord un bon modèle. Pour le premier genre (allegro), le premier morceau d'une bonne sonate (de Clementi, Beethoven, Hummel) peut servir d'exemple (surtout celles dans lesquelles le thème est bien complètement developpé). (1) »

§ 9. — « On doit s'exercer ensuite à trouver pour la première partie un chant secondaire (qui le plus souvent se tire du thème principal, ou du moins qui puisse s'y lier.) L'exemple apprendra qu'en général dans les tons majeurs, ce chant secondaire doit être dans le ton de la dominante, et qu'au contraire, dans les tons mineurs, il doit être dans le ton majeur relatif, ou bien encore dans le ton mineur de la dominante. La première partie de cet allegro peut, comme dans la sonate, être terminée d'une manière parfaite, tandis que dans la seconde partie, on peut s'abandonner librement à tous les caprices de l'imagination, se permettre tous les genres de modulation, d'imitation, etc., au milieu desquels le souvenir du chant secondaire doit se retrouver. Enfin, on termine dans le ton principal. Pour éviter la fatigue qui naît toujours de l'excès en tout genre, le chant doit alterner avec les traits, les passages et autres combinaisons propres à jeter de la variété. »

§ 10. — « On fera le même exercice pour tous les autres genres (adagio, scherzo, rondo, variations, etc.), dont on trouvera d'excellens modèles dans les auteurs déjà nommés. »

§ 11. — « L'art de conduire une fugue dans le style serré tient sans doute à la connaissance de l'harmonie et de toutes les parties du contrepoint; mais il faut en outre posséder, et, s'il est possible, savoir par cœur un grand nombre de bonnes fugues (sous ce rapport le clavecin bien tempéré, *Wohltemperirtes Clavier*, et les autres ouvrages de S. Bach, les fugues de Haendel occupent le premier rang). Pour le développement d'une fugue dans le style léger et moderne, on peut prendre pour modèle l'ouverture de *la Flûte enchantée* de Mozart, et le final de sa symphonie en *ut* majeur. »

§ 12.— « Quand on aura acquis l'habitude d'improviser le développement d'un thème dans tous les genres, alors il sera facile de réunir plusieurs genres dans la même improvisation. Par exemple on commencera par l'allegro, et après l'avoir développé quelque temps, on pourra passer à l'adagio ou à l'andantino, le lier avec un morceau fugué, ou modulé, tel que ceux dont on a parlé dans le premier chapitre, et terminer par un rondo animé. Tels sont les élémens dont se compose une improvisation sur un seul thème, formant un tout régulier dans laquelle l'unité règne, et qui se distingue par un caractère particulier. »

§ 13. — « Du reste on ne doit pas le dissimuler, que cette manière d'improviser est la plus difficile de toutes, car, d'après tout ce qui vient d'être dit, il est facile de voir qu'une continuelle et fatigante répétition du thème vaut toutes les octaves, et qu'une promenade sans but dans tous les tons ne constitue pas une improvisation véritable, et que la réunion d'un talent distingué et d'une étude profonde peut seule accomplir cette œuvre à la satisfaction des auditeurs et des connaisseurs (pour lesquels cette manière est particulièrement faite) (2).

§ 14. — « En plaçant ici quelques exemples, mon but n'est pas de proposer des modèles complets et entièrement développés; on ne trouvera que le plan général et en quelque sorte que l'itinéraire des idées, cela suffira pour guider la marche de l'élève. J'indique de temps en temps les endroits qu'il est nécessaire de développer davantage, et l'élève pourra s'y exercer. »

Dans le cinquième chapitre l'auteur traite d'une manière aussi distinguée que consciencieuse, des *Improvisations libres sur plusieurs thèmes*; dans le chapitre six, du *Pot-pourri*; dans le chapitre sept, des *Variations*; dans le chapitre huit, de l'*Improvisation à style lié et fugué*; et enfin dans le chapitre neuf, du *Caprice*.

Nous n'entreprendrons pas l'analyse de tous ces différens chapitres, sous le double rapport de la théorie et de la pratique, parce qu'en somme nous n'aurions que peu d'objections à faire; et nous sommes certains que tout ce que nous venons de dire précédemment a déjà convaincu nos lecteurs de l'utilité pratique de cet ouvrage remarquable.

Quant au second de ces deux ouvrages, ou l'*Art de préluder*, nous nous contenterons de dire qu'il n'est que la continuation ou plutôt l'amplification des chapitres 1, 2 et 3 de l'*Art d'improviser*, et que dans ce but, il contient une riche collection de préludes et de fantaisies en tout genre.

François Stoepel.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Un des ouvrages les plus remarquables parmi ceux qui traitent de la musique, c'est sans contredit la *Storia della Musica* du père Martini. Ce savant artiste a employé treize années à composer 2 vol. in-4°, et encore était-il en possession des sources les plus riches en matériaux. Nous croyons fort intéressant pour nos lecteurs de leur communiquer le titre des chapitres que contient ce livre, et nous ne pouvons nous empêcher de remarquer qu'il serait difficile de décider quel nombre de générations ne serait pas nécessaire ponr la publica-

(1) Remarque. Dans le nombre des modèles les plus propres à enseigner la manière de tirer un morceau complet et important du motif le plus simple, et même de quelques notes, on peut citer: le premier motif de la symphonie en *ut mineur* de Beethoven; le premier morceau de sa symphonie en *la majeur*; le final de sa sonate, solo en *ré mineur*, œuvre 29; le premier morceau de son trio en *ré majeur*, œuvre 71; le premier morceau de la symphonie en *sol mineur* de Mozart; plusieurs morceaux de ses quatuor et quintetti pour instrumens à cordes; l'ouverture d'*Anacréon* de Chérubini, etc.; et dans une classe de morceaux moins élevés, le rondeau de Hummel en *mi bémol*, œuvre 2, et l'andante favori de Beethoven en *fa majeur*, n° 33, etc., etc.

(2) Remarque. Dans cette manière d'improviser, Beethoven était inimitable; c'est à peine si, en écrivant, il eût pu reproduire la richesse de ses idées et de son harmonie, de même que l'effet et l'art prodigieux de ses développemens; toutefois il a laissé dans ses œuvres deux magnifiques monumens de cette espèce: savoir, la fantaisie avec orchestre et chœurs, œuvre 80, et le final de sa dernière symphonie (l'*Invocation au plaisir*, œuvre 125). Dans l'un et l'autre de ces morceaux, une seule idée se développe à travers les formes les plus variées. Au reste, l'*Art de la fugue*, par Seb. Bach, peut dans son genre être considéré comme un excellent modèle.

tion d'un ouvrage dont le second chapitre traite de la musique depuis la création d'Adam jusqu'au déluge, et dont le troisième volume in-4° n'amène le lecteur qu'à l'histoire de la musique chez les Grecs.

INDICE DELLA STORIA MUSICA DI G.-B. MARTINI.

TOMO I°.

PREFAZIONE (*Préface*).

CAP. 1. Della musica in generale. (*De la musique en général.*)
— 2. Della creazione d'Adamo sino al diluvio. (*De la création d'Adam jusqu'au déluge.*)
— 3. Del diluvio sino a Mosè. (*Du déluge jusqu'à Moïse.*)
— 4. Della nascità di Mosè sino alla di lui morte. (*De la naissance de Moïse jusqu'à sa mort.*)
— 5. Della morte di Mosè sino al regno di Davidde. (*De la mort de Moïse jusqu'au règne de David.*)
— 6. Del regno di Davidde sino a quello di Salomone. (*Du règne de David jusqu'à celui de Salomon.*)
— 7. Della fabbrica del Tempio a tutto il regno di Salomone. (*Depuis la construction du Temple jusqu'à la fin du règne de Salomon.*)
— 8. Dal regno di Salomone sino alla distruzzione e rinfaccimento del Tempio. (*Depuis la fin du règne de Salomon jusqu'à la destruction et le rétablissement du Temple.*)
— 9. Della musica ebrea nel conviti, nell eser quie e nelle vendemnied. (*De la musique hébreuse aux fêtes de repos, fêtes funèbres, et dans les fêtes campagnardes.*)
— 10. Della musica de Caldei e degli altri popoli orientali. (*De la musique des Chaldéens et des autres peuples de l'Orient.*)
— 11. Della musica degli Egizi. (*De la musique des Égyptiens.*)

DISSERTAZIONE 1°.

Qual sia il canto agli uomini naturale. (*Quel était le chant des hommes de la nature.*)

DISSERTAZIONE 2°.

Qual canto in caosonaosa a usassero gli antichi. (*Quel chant chez les anciens.*)

DISSERTAZIONE 3°.

Del canto e degli strumenti musicali degli Ebrei nel Tempio. (*Du chant et des instrumens musicaux des Hébreux au Temple.*)

TOMO 2°.

CAP. 1. Dell' origine della musica secondo gli antichi e particolarmente secondo i Greci. (*De l'origine de la musique selon les anciens, et particulièrement selon les Grecs.*)
— 2. Musica de tempi favolosi per rapporto alle loro divinità. (*La musique des temps fabuleux par rapport à leurs divinités.*)
— 3. Degli dei terrestri e semi-dei. (*Des dieux terrestres et demi-dieux.*)
— 4. Degli eroi. (*Des héros.*)
— 5. Eroi della storia favolosa. (*Des héros de l'histoire fabuleuse.*)
— 6. D'altri musici, che fiorirono nè tempi oscuri sino al principio delle olimpiadi. (*D'autres musiciens, qui florissaient dans des temps obscurs, jusqu'au commencement des jeux olympiens.*)
— 7. Da Omero sino al principio delle Olimpiadi. (*De Homère jusqu'au commencement des Olympiades.*)
— 8. Della musica nè sacrifici, nelle feste, nè conviti, nelle nozze e nè funerali. (*De la musique grecque dans les sacrifices, dans les fêtes, dans les festins, pour les noces et funérailles.*)
— 9. Delle gari et giuochi musicali. (*Des jeux et concours musicaux.*)

DISSERTAZIONE 1°.

Dell' universalità della musica appreso dè Greci. (*De l'universalité de la musique parmi les Grecs.*)

DISSERTAZIONE 2°.

Qualità singulari della musica dè Greci. (*Des qualités particulières de la musique des Grecs.*)

DISSERTAZIONE 3°.

Pregi della musica de' Greci e maravigliosi effetti da essa prodotti. (*Des effets miraculeux produits par la musique des Grecs.*)

TOMO 3°.

CAP. 1. Della musica de' Greci dallo stabilimento delle Olimpiadi sino all' introduzione della drammatica. (*De la musique des Grecs, de l'établissement des olympiades, jusqu'à l'introduction de la musique dramatique.*)
— 2. Dei poeti melici, lirici, musici, che fiorirono dal principio delle Olimpiadi sino allo stabilimento della drammatica poesia. (*Des poètes mélodieux, lyriques, musicaux, qui florissaient au commencement des Olympiades jusqu'à l'établissement de la poésie dramatique.*)
— 3. Della drammatica poesia. (*De la poésie dramatique.*)
— 4. Proseguimento della drammatica poesia, ove singolarmente trattasi della commedia media e della nuova. (*Des progrès de la poésie dramatique.*)
— 5. Della musica, con la quale venivano accompagnati dà Greci i drammi tanto tragici che comici. (*De la musique avec laquelle étaient accompagnés les drames tragiques et comiques des Grecs.*)
— 6. Degli uomini illustri Greci, che maestri furono nella musica si teorica che pratica. (*Des hommes illustres parmi les Grecs dans la théorie et la pratique de la musique.*)
— 7. Altri scrittori, Greci singolarmente filosoffi, che fiorirono nella musica. (*D'autres écrivains grecs, particulièrement de philosophes qui ont brillé dans la musique.*)
— 8. Greci professori di musica tanto teorica che pratica, dè quali buona parte non puo filsarsi il tempo, in cui fiorirono. (*Des professeurs grecs de la musique théorique et pratique, dont on ne peut pas fixer l'époque où ils florissaient.*)

DISSERTAZIONE.

Degli effetti prodigiosi prodotti dalla musica degli antichi Greci. (*Des effets prodigieux produits par la musique des anciens Grecs.*)

JEAN GABRIELI ET SON ÉPOQUE.

Histoire des Hommes les plus célèbres dans le chant sacré pendant le seizième siècle; et remarques sur le premier développement des formes principales de notre musique moderne, principalement dans l'école vénitienne, pendant ce siècle et celui qui l'a suivi.

C'est sous ce titre que M. de Winterfeld, conseiller intime à Berlin, annonce un ouvrage qui, à en juger par le plan que l'auteur s'est tracé, se rattache, sous le rapport de l'histoire de l'art, aux

productions les plus importantes de la littérature musicale, et qui promet d'être d'un grand intérêt pour les amateurs, les artistes et les savans. Nous croyons rendre service à nos lecteurs en leur communiquant les passages les plus remarquables du prospectus de cet ouvrage curieux.

« Le seizième siècle, dit M. de Winterfeld, un des plus remarquables pour l'histoire de la Plastique en Europe, offre aussi le plus grand intérêt ; quant à l'art musical, à cette époque une ère ancienne disparaît, laissant encore voir dans ses ruines quelques fleurs brillantes; une ère nouvelle apparaît et produit des tiges pleines de sève et de vie ; montrer au lecteur ces fleurs de la musique sacrée en Italie, à Venise surtout, et leur végétation vigoureuse jusque dans le cours du siècle suivant, telle est la tâche que s'est imposée l'auteur de l'ouvrage que nous annonçons; c'est principalement à la marche progressive de la musique sacrée qu'on s'est attaché de préférence, sans pourtant négliger l'opéra à sa naissance, l'oratorio, la musique instrumentale, et l'ouvrage démontre comment cette dernière a peu à peu constitué un art spécial, et s'est ainsi réunie avec le chant. A ce plan se rattachent des détails sur la vie privée, l'entourage et les œuvres de l'homme remarquable qu'on a pris pour type de cet ouvrage. En effet, cet homme appartenant également à l'ancienne comme à la nouvelle époque, conçut avec la même profondeur les deux tendances de ces deux ères, et a lui-même contribué à leur développement. Il appartenait à un entourage important et approchait les personnages les plus distingués de cette époque. Il fut enfin le maître d'un compositeur allemand, Henri Schutz, et l'éducation de cet élève donne la preuve la plus évidente de l'influence de la musique italienne sur l'Allemagne en nous faisant reconnaître par quelle route notre patrie est arrivée à ces hommes brillans qui en ont fait l'ornement, au commencement du siècle dernier. Nous ne pensons pas que pour assurer à cette publication une place auprès de celles qui présentent des noms fameux et plus généralement connus, il soit nécessaire de faire remarquer au lecteur qu'elle était restée fortuitement inconnue jusqu'à ce jour, et que c'est pour la première fois qu'elle est offerte au public. C'est la représentation de deux époques et de deux tendances de l'art qui ont trouvé leur centre vivant dans l'homme dont le nom précède ces feuilles, et qui n'ont pu le trouver que dans cet homme. Palestrina et Orlando Lasso, dont les noms plus connus ont aussi plus de poids aux yeux de la multitude, dont le mérite particulier est justement apprécié dans tout le cours de l'ouvrage, et nommément dans le dernier chapitre de la première partie, ces deux grands maîtres n'appartinrent qu'à une de ces deux époques et de ces deux tendances. On n'a donc pu appliquer leur nom à l'époque qu'on a choisie ici, c'est-à-dire le point de séparation entre l'ancienne et la nouvelle. Pourquoi a-t-on pris J. Gabrieli pour symbole de cette époque? c'est la question que l'auteur s'est efforcé de résoudre dans l'introduction du second chapitre de la seconde partie, choisissant à dessein cette époque où il espérait trouver une image fidèle de l'art dans l'une et l'autre des deux directions.

D'après tout ce que nous venons d'établir, cet ouvrage se divise tout naturellement en deux parties, dont la première traite de l'ancienne époque, particulièrement de l'impulsion donnée à la musique sacrée, par Gabrieli et ses contemporains ; et la seconde, de la nouvelle époque, ainsi que des principes fondamentaux de l'art musical de nos jours.

On pourra se faire une idée de la manière dont a été traité ce sujet, en jetant un coup d'œil sur le résumé suivant qui donne des détails sur les exemples qu'on a joints à l'ouvrage. Ces morceaux, qui depuis leur première publication n'ont paru qu'en partie seule, paraissent ici pour la première fois en partition, à l'exception de deux que le père Martini et Burney ont déjà fait connaître, mais qu'on a cru devoir reprendre parce qu'un rapport sur ces morceaux a paru indispensable. Ils ont été choisis avec un soin minutieux parmi un grand nombre d'autres, afin qu'ils pussent atteindre leur but, celui de servir à l'auteur de documens propres à prouver l'exactitude de son travail, ainsi qu'à éclairer le lecteur sur l'époque qu'on lui fait envisager.

PREMIÈRE PARTIE.

Jean Gabrieli, son époque et ses contemporains pendant le seizième siècle.

CHAP. Ier. — Venise et l'église Saint-Marc, dans le seizième siècle.

CHAP. II. — Etablissement pour la musique religieuse à Venise, et les anciens compositeurs jusqu'à Jean Gabrieli.

CHAP. III. — J. Gabrieli, sa vie et ses contemporains.

CHAP. IV. — Du chant grégorien, de son importance, et de l'influence qu'ont eue sur ce chant les anciens compositeurs belges, principalement Adrien Willaert, le fondateur de l'école vénitienne.

CHAP. V. — De la musique religieuse.

CHAP. VI. — Des élèves et successeurs de Willaert : Cyprien de Rore, Zarlino, Claudio Merulo, André Gabrieli, et des services que ces maîtres ont rendus à la science de l'harmonie.

CHAP. VII. — Jean Gabrieli et sa carrière artistique, jusqu'à la fin du seizième siècle, ses rapports avec Palestrina et Orlando Lasso.

Vingt morceaux ou partitions de Gabrieli, Orlando Lasso et Palestrina sont joints à cette première partie ; un soin remarquable a présidé à leur choix, car, outre leur rapport intime avec le but spécial de l'ouvrage, ils sont aussi destinés à prouver clairement que l'art, pendant le seizième siècle, n'a pas seulement été une voie d'acheminement, et que ses productions ne doivent pas, en conséquence, être considérées tant comme d'importans documens historiques, que comme des œuvres qui ont, par elle-mêmes une riche valeur et un mérite tout-à-fait indépendant.

DEUXIÈME PARTIE.

Jean Gabrieli, son époque et ses contemporains pendant le dix-septième siècle : son élève Henri Schütz.

CHAP. Ier. — De la nouvelle tendance de l'art musical au commencement du dix-septième siècle.

I. Introduction. — II. De l'opéra. — III. Claudio Monteverde. — IV. Ludovico Viadana ; découverte de la basse générale.

CHAP. II. — J. Gabrieli, dans la seconde moitié de sa carrière artistique, et son influence sur le développement ultérieur de l'art musical.

I. Introduction. — II. J. Gabrieli compositeur chromatique ; ses rapports avec Luca Marenzio et le prince de Venosa. — III. Chant accompagné ; de l'orgue et des instrumens depuis le seizième siècle ; services rendus par J. Gabrieli dans cette branche de l'art ; ses rapports avec ses prédécesseurs, ses successeurs et ses contemporains, principalement avec Claudio Merulo. — IV. De l'oratorio ; son origine ; influence de J. Gabrieli sur ce genre de composition. — V. Henri Schütz, élève de J. Gabrieli. — VI. Résumé général ; conclusion.

Cette partie est accompagnée de trente-six morceaux explicatifs, dont neuf sont complets et les autres communiqués par extraits. Ceux qui sont entiers contiennent deux mottets chromatiques de Jean Gabrieli, pour six et huit voix. Une canzone pour l'orgue, et deux autres accompagnées par des trombones et d'autres instrumens ; une toccata pour l'orgue, par Claudio Merulo, et trois compositions religieuses de Henri Schütz, l'une pour cinq voix chantantes, une autre pour une basse, avec accompagnement de l'orgue et de quatre trombones, la troisième pour un chœur à six voix ; et deux chœurs à quatre voix, avec accompagnement de trois instrumens à cordes. Les fragmens sont empruntés aux œuvres de Gabrieli et Schütz, de Claudio Monteverde, Luca Marenzio, le prince de Venosa : ces fragmens expliquent le commencement de l'opéra et de l'oratorio ; la formation de la partie de l'art moderne, qui traite de la mélodie ; la naissance de l'aria et du récitatif accompagné, ainsi que de la musique instrumentale, et ils se rattachent en général au troisième paragraphe du chapitre premier, et aux paragraphes 2, 3, 4 et 5 du chapitre second.

L'ouvrage entier formera trois parties, c'est-à-dire deux volumes in-4o de texte, et un autre volume contenant environ 150 planches, représentant les compositions vocales et instrumentales dont nous venons de parler. La première livraison paraîtra à Pâques prochain.

Prix de souscription : 45 fr.

Aussitôt après la publication de l'ouvrage, le prix sera augmenté d'un tiers.

La liste des souscripteurs sera imprimée en tête de l'ouvrage.

On souscrit à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

REVUE CRITIQUE.

Près du gouffre aux pierres, Romance, paroles imitées de l'allemand par M. E. Deschamps, musique de Glaeser.

Romance Italienne, par Cavalini, musique de Dessauer. (1).

En lisant la romance de Glaeser, que nous offrons à nos abonnés, il sera peut-être difficile de concevoir l'effet qu'elle produit quand elle est chantée avec l'expression naïve et délicieuse que mademoiselle Francilla Pixis sait lui donner. Ce morceau, d'une étonnante simplicité, puisqu'il ne module pas même à la dominante, a ravi l'auditoire connaisseur, qui venait d'entendre une symphonie de Beethoven, admirablement exécutée par l'orchestre du Conservatoire; elle a fait verser de douces larmes à plus d'une *dilettante*. Cette romance, suave et mélancolique soutenue par un accompagnement animé, pittoresque, sera goûtée toutes les fois qu'une voix touchante saura lui prêter son charme, et se conformer au caractère plein d'originalité de sa mélodie.

La romance italienne de M. Desauer a des formes plus grandes, c'est une ariette pleine de passion et de sentiment dramatique. Elle présente un contraste piquant avec la pièce fugitive de Glaeser en ce que l'harmonie en est vigoureuse et recherchée. Mademoiselle Pixis n'a pas obtenu moins de succès en disant cette ariette d'un genre opposé. Cette jeune cantatrice a fait ressortir les beautés de l'une et de l'autre, et son nom s'est attaché à ces deux jolies productions que son talent a mises à la mode. On remarquera sans doute la puissance du rhythme adopté par M. Dessauer, et que la régularité vers italiens a permis de suivre avec fidélité. Une romance française ne saurait offrir ce précieux avantage. Aussi nos troubadours de salons sont-ils obligés de déclamer au hasard, sur leur mélodie, des paroles qui frappent le plus souvent à faux, et ne sont qu'un caquetage musical, une espèce de récitatif trop souvent insipide, et qui n'a qu'un mérite: celui de faire rire quand les paroles sont spirituelles et comiques.

Trois fantaisies concertantes pour piano et violoncelle ou violon, sur des airs russes; par Ch. Schwenke. Op. 33, Op. 34 et Op. 35. Prix de chaque : 7 fr. 50.

Depuis long-temps le nom de Schwenke a résonné agréablement aux oreilles allemandes, et ce n'est pas sans un certain sentiment de prédilection que nous avons entrepris d'examiner cet ouvrage; il faut croire que notre attente était exagérée, car nous devons avouer que cet examen ne nous a fait éprouver qu'un mécontentement vif et complet. C'est qu'il est impossible de rencontrer dans cette œuvre une seule trace d'inspiration poétique ou de sentiment de l'art, une seule pensée neuve ou seulement à peu près originale. Les airs russes, airs tout-à-fait ordinaires, ne présentent pas le moindre intérêt et sont choisis avec aussi peu d'art que de bonheur; car enfin, les Russes possèdent en abondance de beaux airs nationaux. On pourra juger par les remarques suivantes, combien est pauvre et surannée la manière dont est traitée la composition qui nous occupe. C'est un principe reconnu parmi tous les bons compositeurs que dans une longue introduction l'on doit se borner à laisser entrevoir le motif principal tant pour la forme que pour le fond des idées, qu'on ne doit le laisser deviner que d'une manière très délicate, au moyen de traits isolés et présentant quelque analogie avec le thème, afin que ce motif lorsqu'il arrive enfin, apparaissant comme pensée dominante, puisse faire assez d'impression sur l'auditeur pour qu'il éprouve constamment jusqu'à la fin du morceau le même degré d'attente et d'intérêt, causé par des tournures toujours belles et toujours neuves. Malgré ce principe bien connu, M. Schwenke nous donne (dans sa troisième fantaisie par exemple) à la première page de son introduction, la pensée principale de son thème qu'il répète jusqu'à six fois différentes, et cela dans des formes aussi incorrectes que dénuées de charmes. C'est ainsi qu'on y rencontre cette figure harmonique connue sous le nom de *Rosalie* et condamnée par tous les théoriciens. M. Schwenke ne se fait pas non plus faute de quintes et octaves défendues, comme par exemple, lorsque dans son op. 33, page 1 ligne 3, il écrit :

Pour la main droite :	*la*	*sol*	*dièze*	*sol*	*becarre*	*fa* *dièze*
	re	*re*		*re*		*re*
Pour la main gauche :	*la*	*sol*	*dièze*	*sol*	*bécarre*	*fa* *dièze*
	re	*re*		*re*		*re*
	ut	*si*		*sib*	*bémol*	*la*

Certes ce sont là de ces fautes que nous devions au moins nous croire en droit de ne pas rencontrer.

Quoi qu'il puisse nous coûter de rendre dans notre feuille des jugemens aussi sévères, nous avons pourtant pris l'engagement positif envers le public et envers notre conscience d'exprimer toujours notre véritable opinion, entière et sans détour; car ce n'est qu'ainsi que nous serons en droit d'attendre de la part du public une confiance assurée dans la sincérité de nos jugemens. Si notre critique est mal fondée, si nous nous sommes égarés, la rédaction ne refusera jamais d'admettre les réclamations fondées et présentées dans des formes convenables.

Variations et finale sur un thème favori italien composé pour le violon avec accompagnement d'orchestre de quatuor ou de piano, par P. Rode. Œuvre posthume. Prix : 9 fr., 7 fr. 50 c., ou 6 fr.

Le thème est l'air si connu et maintenant presque oublié : *Nel cor più non mi sento*. Les variations sont très brillantes et d'une certaine difficulté, principalement pour l'archet. C'est, en somme, un ouvrage recommandable.

Quatre rondinos pour le violoncelle avec accompagnement de piano, sur des thèmes favoris de Robert-le-Diable et de la Straniera, par Dotzauer. Op. 129. Prix : 4 fr. 50.

M. Dotzauer a certainement beaucoup contribué à la perfection de l'art sur son instrument, par ses nombreuses compositions aussi instructives qu'agréables, d'une conception élevée ainsi que d'une exécution correcte et conforme à la nature du violoncelle. L'ouvrage ci-dessus nous offre un résumé de toutes ces qualités, et nous le recommandons d'autant plus volontiers, que les arrangemens de ce genre nous paraissent encore les plus admissibles.

Introduction et variations brillantes en forme de fantaisie, pour le violon avec accompagnement de quatuor et contrebasse, *ad libitum*, ou piano, sur un thème de Ludovic, par Henri G. Ernst. Op. 6. Prix : 12 fr. avec quatuor et 7 fr. 50. avec piano.

Brillante et difficile, cette œuvre est d'une belle invention et très favorable à l'artiste exécutant. L'auteur, un des violons les plus distingués qui se joue des difficultés, a eu soin de rendre cet ouvrage extrêmement mélodieux. Nous avons eu l'occasion de l'entendre exécuter dans un salon où se trouvait l'élite des artistes de Paris, et ce morceau a produit un très grand effet.

(1) Voir le Supplément, qui contient ces deux Romances.

NOUVELLES.

*** Par ordonnance de M. le préfet de police, en date du 15 février, affichée dans les rues de Paris, tous les théâtres doivent être fermés à 11 *heures*: ne fera-t-on pas exception de l'Opéra et du Théâtre Italien, qui ne commencent qu'à 7 et 8 heures?

*** La représentation au bénéfice de M. Tamburini aura lieu lundi prochain; on donnera le 1er acte de *la Gazza Ladra*, le 1er acte de l'*Agnese* de Paër, et *Il Barbiero* réduit en un acte.

*** Nous apprenons que decidément c'est pour la *toute dernière fois* que Mlle Taglioni a dansé à l'Opéra avant son départ pour Londres. L'absence sera d'un mois !

*** Les quatre frères Muller, dont notre correspondant de Vienne nous avait fait un éloge qui nous semblait au moins exagéré, viennent d'arriver à Paris. Nous les avons entendus exécuter un quatuor de Onslow, et un autre de Beethoven, et il faut avouer que personne de l'assemblée, composée de l'élite des artistes de Paris, ne se doutait qu'un *quatuor* pût être dit avec un ensemble et une perfection pareille. Nous prédisons à MM. Muller un succès à la Paganini; tout Paris voudra les entendre, 12 concerts ne suffiront pas à l'avidité des amateurs.

*** Les frères Muller donneront quatre soirées musicales : lundi 3 mars, jeudi 6 mars, lundi 10 mars et jeudi 13 mars, dans les salons de l'Institution musicale, rue Neuve-Saint-Augustin, n. 30. On entendra dans la première de ces soirées, un quatuor de Haydn, en *ré majeur*; un quatuor d'Onslow, en *mi mineur*; et un quatuor de Beethoven en *ut mineur*. Le prix de souscription, pour les quatre soirées, est de *vingt-quatre francs*. Au moment de l'immense succès des concerts du Conservatoire, nous ne doutons pas que les amateurs ne soient charmés de faire ample connaissance des quatuors classiques, exécutés par MM. Muller, dans la plus haute perfection. La liste des souscriptions est déposée chez M. Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

*** Au dernier concert de Mme la comtesse de ***, on s'entretenait beaucoup de la prochaine représentation au bénéfice de Mlle Ungher; on prétend que nous entendrons, *le Nozze di Figaro*, dont les rôles seraient ainsi distribués : *la Comtessa*, Mlle Julie Grisi, *Susanna*, Mlle Ungher; *Cherubino*, Mlle Francilla Pixis; *il Conte*, Rubini; *Figaro*, Tamburini; *Basilio*, Ivanoff, *Bartolo*, Santini. Ce chef-d'œuvre de Mozart serait suivi de quelques scènes du *Freischutz*, chantés en allemand par Mlles Ungher et Pixis.

*** La 1re représentation de *Don Juan*, attendue avec impatience par les habitués de l'Opéra, auquel on la promet depuis fort longtemps, est encore reculée. Cet ouvrage ne pourra être représenté avant le 15 mars. L'habileté du directeur, qui ne se dément jamais sur les affiches et dans les journaux, est en défaut !

*** Nous voyons avec plaisir que cette semaine on n'a représenté à l'Opéra que des ouvrages complets.

*** Mlle Ida Bertrand, sœur de la célèbre harpiste, a fait dimanche dernier ses débuts dans le monde musical, devant une société brillante du faubourg Saint-Germain. On a admiré la pureté, la fraîcheur et l'étendue de cette belle voix de contre-alto, qui a beaucoup de ressemblance avec celle de Mlle Pisaroni dans sa jeunesse. Voilà encore une élève de Bordogni, destinée à devenir une des célébrités européennes.

*** L'Athénée musical fait des progrès sensibles. Mardi dernier, la vaste salle de l'Hôtel-de-Ville ne pouvait contenir la foule des amateurs qui l'encombrait de fort bonne heure. Une symphonie de Ries, composée pour la fête de Cologne, n'est pas le chef-d'œuvre de l'auteur; une instrumentation bruyante, et des mélodies souvent communes y abondent. Mlle Rodolphe, élève de M. Kalkbrenner, a joué avec beaucoup de talent des variations brillantes sur frère Jacques. Tous les honneurs de la soirée étaient à juste titre pour M. Servais, jeune violoncelle belge d'un rare talent, sur lequel nous nous proposons de revenir incessamment.

*** Une jeune pianiste de Vienne, d'un talent très remarquable, Mlle Blahetka, habitant Boulogne depuis quelque temps, a donné un concert qui a fixé l'attention des dilettaute boulonais. Elle a fait entendre *le morceau de salon* de Weber, et son succès était d'autant plus grand que l'on savait que l'immortel compositeur après lui avait entendu jouer ce morceau à Vienne, n'ait manifesté son contentement sur la précision et la verve de son exécution, ce qui est d'autant plus remarquable que Weber était rarement satisfait des personnes qui jouaient sa musique.

Musique nouvelle,

Publiée par Delahante.

Pixis. Op. 118. Intermezzo en forme de valse, à 4 mains. 5 fr.
— Op. 117. Variations brillantes à 4 mains. 6 fr.
Adam. Mélange de la Révolte au Sérail. 6 fr.
Tolbecque. Trois quadrilles de contredanses, deux galops et une valse, tirée de la Révolte au Sérail, de Labarre, pour deux violons, alto, basse, flûte ou flageolet, et cornet à piston, chaque. 4 f. 50

Publiée par P. Petit.

Kalkbrenner (F.). Thème favori de Norma, de Bellini, varié pour le piano. Op. 122. 7 fr. 50
Musard. Quadrille de contredanses, suivi d'une valse sur : Une bonne Fortune, arrangé pour le piano, à 2 et à 4 mains, en quintetti, pour 2 violons, 2 flûtes, 2 flageolets. Chaque. 4 fr. 50
Adam. Une bonne Fortune, paroles de Edouard et Second.
Ouverture de cet opéra pour le piano. 5 fr.
No. 1. Couplets chantés par Féréol. 2 fr.
2. Trio, par MM. Féréol, Henri et mad. Riffaut. 6 fr.
3. Couplets, par mad. Riffaut. 2 fr.
4. Rondo, par M. Féréol. 4 fr. 50
5. Duo bouffe, par M. Féréol et mad. Boulanger. 5 fr.
— Ouverture à grand orchestre. 10 fr.
— La même pour 2 violons, 2 flûtes ou deux clarinettes. 3 fr.
— La même pour le piano, à 4 mains. 6 fr.
Ad. Devienne. Le Bal d'enfant, quadrille très facile, à 2 et à 4 mains. 4 fr. 50

Publié par Launer.

P. Rode. Introduction et variations sur un air tyrolien, pour le violon, avec acc. d'orchestre ou de piano (œuvre posthume). 9 fr.
— Treizième Concerto pour le violon, avec acc. d'orchestre, dédié à Baillot (œuvre posthume). 12 fr.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi* : le Serment, la Révolte. — *Mercredi* : Guillaume Tell, le Dieu et la Bayadère. — *Vendredi* : le Comte Ory, la Sylphide.
THÉATRE ITALIEN. *Mardi* : Otello. — *Jeudi* : Il Bravo. — *Samedi* : don Giovanni.
OPÉRA-COMIQUE. *Dimanche* : les Gondoliers, le Pré aux Clercs, une Bonne Fortune. — *Lundi* : la Lettre de Change, Ludovic, une Bonne Fortune. — *Mardi* : la Lettre de Change, le Charme de la Voix, les Souvenirs de Lafleur. — *Mercredi* : le Revenant, le Pré aux Clercs. — *Jeudi* : le Maître de Chapelle, Ludovic, une Bonne Fortune. — *Vendredi* : le Morceau d'ensemble, le Pré aux Clercs, une Bonne Fortune. — *Samedi* : le Château d'Urtubi, les Souvenirs de Lafleur, Picaros et Diégo.
CONCERTS. *Samedi* : Concert de M. Richelmi; salles de M. Petzhold.

Une indisposition de l'auteur nous oblige à remettre à un des prochains numéros, l'article *Mozart* de M. Jules Jannin.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Ci-joint un Supplément, contenant : *Près du gouffre aux pierres*, Romance allemande de Glaser, et Romance italienne de Desauer, chantées au 1er concert du Conservat., par Mlle Francilla Pixis.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

1re année 23 Février 1834.

ROMANCE Allemande de GLAESER, et ROMANCE Italienne de DESSAUER Chantées au 1er Concert du Conservatoire par Mademoiselle Francilla PIXIS.

PRÈS DU GOUFRE-AUX-PIERRES

Paroles, imitées de l'Allemand, par Mr Emile DESCHAMPS.

Andante moderato.

CHANT. PIANO.

Là, dans l'ombre, où le pré vert sous des rocs se perd; à l'a-bri d'un noir ro-cher, je l'ai fait cou-cher. Bri-ses printannières, sou-fle des bruyères, bercez mon en-fant. Bri-ses printannières, sou-fle des bruyè-res, bercez mon en-fant près du goufre-aux-pier-res il rit en rê-vant près du goufre aux pier-res il rit en rê-vant.

2e Ct.

C'est moi seule qui, la nuit,
T'ai gardé sans bruit.
Le méchant qui suit nos pas,
Il ne t'aura pas!..
Brises printannières,
Soufle des bruyères, Bis.
Charment ton sommeil.
Près du goufre-aux-pierres, Bis.
J'attends ton réveil.

3e Ct.

Le soleil est dans les cieux,
Ouvre enfin tes yeux.
Tiens, encor ce doux baiser,
C'est trop reposer!
Brises printannières,
Soufle des bruyères, Bis.
Murmurez plus fort.
Près du goufre-aux-pierres, Bis.
Mon dieu, comme il dort!

ROMANCE ITALIENNE

Paroles de A. CAVALLINI.

Andante espressivo.

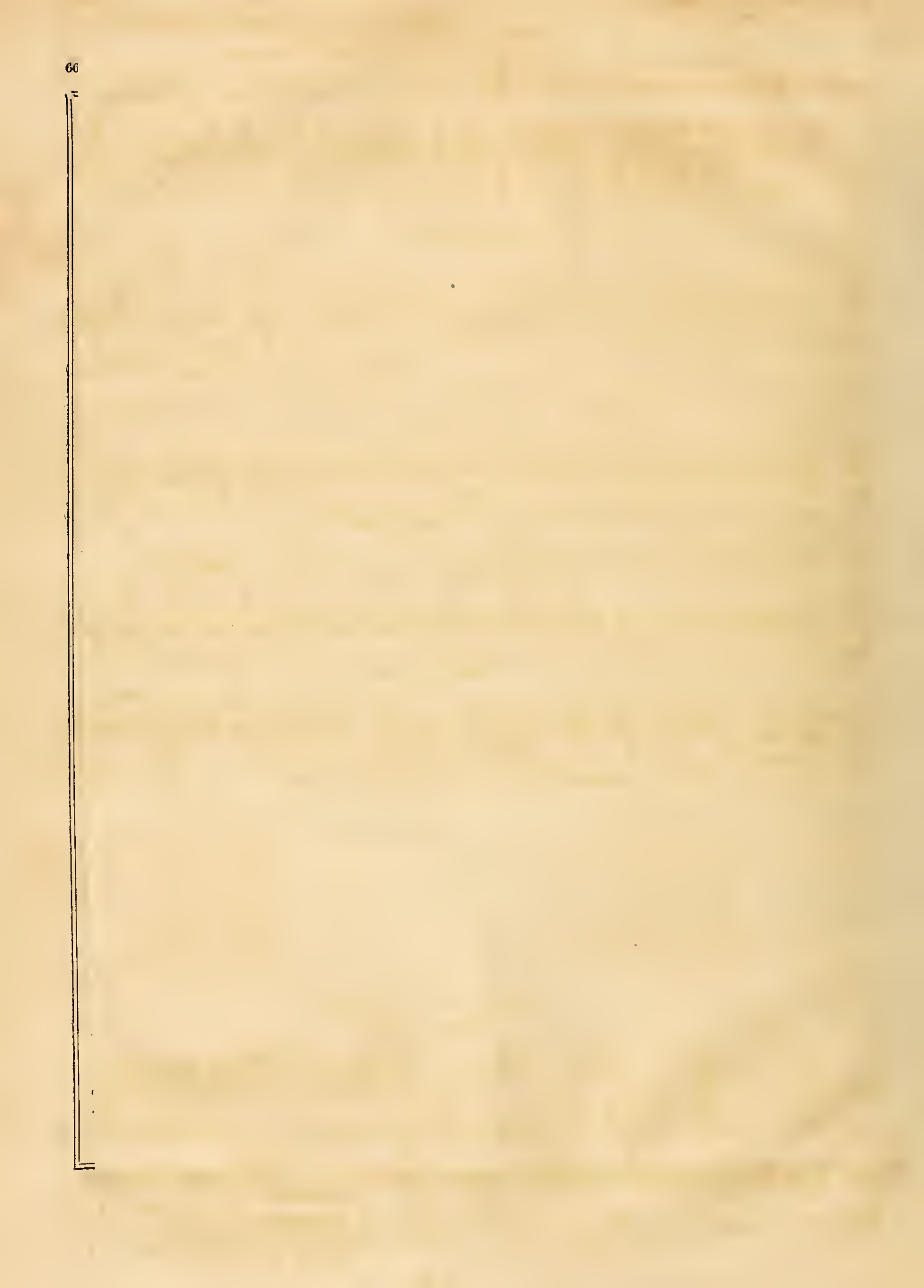
PIANO.

diminue rallentando. a Tempo.

Fe-li-ce donzel-la, che mai non in-te-se un in-no, che lo-de guerrie-ro va-lor, fe-li-ce la vi-ta di che non ap-pre-se com'ar-de nel pet-to la fiamma d'a-mor! dolce.

Il se-no m'ac-ce-si di va-go sembian-te, ch'e un al-ma ri-chin-de d'ec-cel-sa vir-tù, ma indarno il sos-pi-ra quest'a-ni-ma aman-te, ma indarno il sos-pi-ra quest'a-ni-ma aman-te, da tutti tut-ti negato fu! diminu: ad libit: fe-li-ce don-zel-la, che mai non in-te-se un in-no che lo-da guerrie-ro va-lor fe-li-ce la vi-ta di che non appre-se, com'ar-de nel pet-to la fiamma d'a-mor; fe-li-ce la vi-ta di che non appre-se com'ar-de nel pet to la fiamma, la fiamma d'a-mor, com ar-de nel pet to la fiamma la fiamma d'a-mor. com ar-de nel pet-to la fiam ma d'a-mor.

sempre ff e staccato. cres. Colla parte. ritard. a Tempo. morendo. ppp



GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 9.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
Fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 2 MARS 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

REPRÉSENTATION AU BÉNÉFICE DE Mlle UNGHER.

Il y a eu cela d'extraordinaire dans le succès de mademoiselle Ungher, c'est qu'elle s'est passée merveilleusement de toutes les faveurs et de toutes les flatteries de la presse. Quand mademoiselle Ungher nous est venue, elle est venue toute seule, sans avoir été précédée par aucune de ces annonces flatteuses que les plus belles renommées ne dédaignent pas d'employer. Elle n'avait pour cela que sa voix puissante et forte, son âme si intelligente et si vive, son instinct musical, et son profond respect pour les maîtres et pour les chefs-d'œuvre de sa patrie. Et puis, c'était une Allemande de pure race, sang-froid allemand, passion allemande, enthousiasme allemand, voilà comment elle s'est présentée à nous. Au premier abord elle a été aimée; bientôt elle a été mieux comprise, et le succès lui est venu; non pas le succès des couronnes de fleurs, des exclamations admiratives, des bravos exhalés dans un soupir, mais le mérite bien net et bien précis, et très flatteur pour elle, qui ne pouvait manquer à cette âme, à cette intelligence, à cette profonde connaissance des chefs-d'œuvre, à cette femme d'un si rare esprit, et qui s'est prosternée si jeune sous le génie tout-puissant de Mozart.

Cette grande réputation de mademoiselle Ungher est sortie toute seule et toute éclatante de l'enceinte du Théâtre Italien. C'est une réputation de grands connaisseurs; c'est une admiration sans mélange; c'est un succès que mademoiselle Ungher s'est fait uniquement avec sa vérité, son esprit et sa voix; c'est une popularité de musiciens qui en vaut bien une autre; aussi a-t-elle une place marquée chez nous, soit aux Italiens, soit à l'Opéra français. Cependant l'Italie la réclame pour la belle saison.

Le Théâtre Italien donne lundi 3 mai une représentation au bénéfice de mademoiselle Ungher, la *Donna del Lago*, où elle joue Malcolm, et le premier acte de l'*Agnese*, dans lequel chante aussi cet admirable Tamburini.

JULES JANIN.

Sur l'Instrumentation.

La théorie de l'instrumentation a été jusqu'à présent beaucoup plus rarement enseignée par les méthodes que par tradition orale de professeur à élève. Aussi, la littérature qui en traite est-elle fort insignifiante, et l'on serait même fondé à dire qu'il n'en existe presque aucune; pour ma part au moins, malgré toutes les recherches que j'ai pu faire en Allemagne comme en France, je n'ai rencontré aucun système sur la composition instrumentale, si ce n'est quelques courts appendices composés de quelques feuilles, et qu'on joint, pour l'ordinaire, aux méthodes d'harmonie. Que ces appendices soient insuffisans, c'est ce dont est convaincu tout homme qui s'est appliqué à l'étude de cette branche de l'art. Les uns cherchent à expliquer cette pénurie dans une partie de la littérature musicale par cette raison, que la plupart des hommes qui ont principalement consacré leur vie à la composition, et ont pu pénétrer dans les mystères les plus secrets de l'art, ont souvent trop peu d'instruction littéraire pour être en état de faire connaître les conquêtes dues à leur expérience; d'autres prétendent que la jalousie des plus

grands maîtres eux-mêmes n'a pas peu contribué à ce triste résultat. Ce qu'il y a de certain, c'est que ces deux assertions ne sont pas entièrement dénuées de fondement. Quoi qu'il en soit, la lacune existe, et certes, personne ne s'en ressent d'avantage que ceux qui se sont occupés de composition musicale. Les compositeurs les plus achevés manquent aujourd'hui encore d'un manuel qui fasse connaître la limite extrême de tous les instrumens, au grave comme à l'aigu, les tons forts ou faibles, enfin les passages aisés ou difficiles, suivant la nature de chacun d'eux. Ces détails n'appartiennent pas, il est vrai, au domaine de la composition, mais ils en forment la partie matérielle, et leur aridité est cause qu'ils ne sont pas toujours présens à l'esprit de l'artiste. Les timbales, par exemple, ne possèdent que deux tons; quelle sera la limite la plus élevée ou la plus basse que ces instrumens ne devront jamais franchir? ce sont là de ces questions qui paraissent, je l'avoue, fort insignifiantes, mais qui, précisément par ce motif, sont moins connues ou plus facilement oubliées, et peuvent pourtant donner lieu à une notation vicieuse. Mais il est d'autres instrumens, tels que les cors, les trompettes, et jusqu'à un certain point aussi les clarinettes, qui présentent des difficultés bien autrement embarrassantes. Ce serait vouloir hérisser l'étude de la composition de difficultés beaucoup trop grandes, que de prétendre renvoyer le commençant aux méthodes de chacun des instrumens en particulier, et d'ailleurs il ne tirerait que peu de fruit de cette étude. Autre chose est de connaître un instrument pour cet instrument en lui-même, et de manière à jouer un solo, autre chose est de le connaître comme fraction de l'orchestre. Il n'entre pas dans mon plan de parler des instrumens en particulier; j'espère le faire dans un ouvrage que je me propose de publier. Je me borne ici à expliquer cette partie de la composition, au moyen de considérations générales.

Celui qui s'occupe de l'instrumentation doit avant tout s'être familiarisé avec toutes les branches de la composition, depuis les mélodies et les successions d'accords les plus simples, jusqu'aux plus riches combinaisons d'une mélodie avec une ou plusieurs autres; il doit avoir fait une connaissance intime avec toute la théorie de l'harmonie, avec le contrepoint simple et le contrepoint double; c'est dans cette étude préparatoire que reposent toutes les ressources d'une belle instrumentation. Il devra aussi, par lui-même et non pas seulement d'après une théorie, connaître les différens instrumens, ainsi que le caractère propre à chacun d'eux; et dans leur emploi, il devra s'en appliquer la connaissance qu'il en aura acquise, sans s'en rapporter uniquement à ce qu'aura pu dire à ce sujet l'auteur d'un système quelconque. S'il est impossible qu'on exige du compositeur d'œuvres instrumentales, qu'il joue couramment chacun des instrumens employés dans un orchestre, il faut pourtant qu'il connaisse à fond chacun d'eux en particulier. Ce ne sont pas des lectures qu'il doit faire dans cette occasion, il faut qu'il ait tenu lui-même les instrumens, et qu'il ait appris à connaître ce qui est facile et ce qui est difficile d'exécution, les tons les plus favorables ou les plus ingrats, enfin le mécanisme de tous les instrumens, sans parler encore du caractère ou des nuances d'un instrument et des effets qu'il doit produire sur notre oreille; il faut au moins que le musicien en connaisse parfaitement le doigté, la partie mécanique. De quelle utilité, par exemple, pourrait être une théorie des accords à deux, trois ou quatre notes sur les instrumens à cordes, pour l'artiste, qui n'en aurait jamais eu un entre les mains, et à qui l'expérience n'aurait pas appris une connaissance fidèle du manche?

Ce que je dis ici peut s'appliquer au caractère de tous les autres instrumens.

Tous les détails possibles donnés dans une théorie, ne présenteront jamais qu'embarras et obscurité à celui qui n'aura pas exercé long-temps son oreille, et n'aura pas ainsi appris à connaître l'effet produit par tel ou tel instrument. Le musicien doit avoir la conscience intime du caractère de chacun d'eux, non pas seulement pris isolément, mais dans son alliance avec les autres. Il doit, même dans le silence du cabinet, pouvoir se rendre un compte exact et assuré de l'effet que devra produire chacune des parties de l'orchestre. Toutes les théories et toutes les dissertations seraient ici insuffisantes; car celui qui n'a de cette appréciation qu'un sentiment vague ou embrouillé; celui qui ne peut se rendre un compte bien exact des différens sons, qui affectent son oreille, celui-là, dis-je, sera toujours timide et incertain sur le choix de ses moyens, et il lui sera toujours impossible de transporter son auditeur dans un cercle d'idées lucides ou de sentimens déterminés.

C'est donc uniquement cette connaissance exacte des ressources mécaniques des instrumens, réunie à la conscience des effets qu'ils doivent produire, conscience acquise seulement par la pratique, qui mettra le musicien à même de trouver simultanément et une mélodie et l'instrument qui sera le plus convenable pour l'exécuter. Alors le choix n'est pas long-temps douteux; tout n'est plus que sentiment, et ce sentiment, fruit de l'expérience, devient chez le musicien une seconde nature.

Ainsi, c'est dans la première esquisse d'une peinture

musicale que doit déjà reposer l'effet de tous les nombreux instrumens composant un orchestre. Chacun d'eux a sa marche particulière, le genre de traits qui lui convient plus spécialement, un charme qui n'est propre qu'à lui; tous par cette raison demandent à être traités suivant leur nature respective. Aussi les compositions instrumentales pèchent-elles déjà par leur base du moment qu'on a commencé par les écrire pour le piano ou seulement au piano. Dans de semblables ouvrages, malgré le mugissement de l'orchestre, c'est toujours le morceau pour le piano qui frappe nos oreilles. Une telle composition diffère des autres comme une copie diffère de son modèle, comme une traduction diffère de l'original. Qu'il en est autrement de ces compositions qui dès l'origine ont été destinées à l'orchestre! Quelle différence de richesse, de magnificence, d'originalité! Celui qui compose au piano laisse errer ses doigts à l'aventure sur son clavier, et ce même hasard qui lui fait trouver des traits dignes d'être notés, le guide, par une conséquence naturelle, dans ses compositions. Le vrai musicien, au contraire, comme tout autre artiste, puise ses créations à la source du génie; il produit par suite des inspirations de son âme. Quelque éloigné qu'il soit de toute espèce d'instrument de musique, son génie, son imagination ardente se transportent bientôt dans un monde idéal et sublime. Il se voit entouré par un orchestre formidable, et dans cette masse si nombreuse, il arrête son choix sur tel ou tel interprète, pour traduire par des sons telle ou telle idée, tel ou tel sentiment. Les mélodies elles-mêmes se pressent dans son cerveau représentées, soit par cet intrument, soit par cet autre, suivant qu'il a pour but de traiter un sujet élevé ou une idée simple, suivant enfin qu'il veut peindre la douleur ou la joie. Enfoncé dans son monde idéal, il dépose ses idées sur le papier, et il croit entendre en effet ce qu'il écrit.

Tous les arts plastiques reposent uniquement sur des formes extérieures. La forme extérieure telle qu'elle est produite par la main de l'artiste, est son œuvre même. Les organes qui le dirigent dans la création de ses ouvrages sont les mêmes que ceux qui rendront ces derniers compréhensibles au public. Il n'en est pas ainsi pour le compositeur. Il dessine bien son œuvre avec des signes visibles; mais ces signes, on ne peut les comprendre que par le secours de l'ouïe, qui seule, à vrai dire, peut révéler la création artistique. Aussi les signes représentatifs de ses chefs-d'œuvre ne sont-ils pour le profane que des hyéroglyphes, des mystères qui ne se dévoilent que pour les élus. Les compositions de chant dans le style sévère qu'on employait autrefois dans les mottets, les messes, etc., etc., où l'on faisait marcher de front trois, quatre, et jusqu'à huit mélodies différentes; les imitations strictes, les fugues travaillées par les anciens et les nouveaux compositeurs, ne pouvaient être alors et ne sont encore aujourd'hui que le résultat du calcul. Ces œuvres doivent donc être comprises sans aucun secours extérieur, quelque difficile que puisse être ce travail. C'est de cette manière, nous le savons, que les plus grands maîtres écrivaient leurs chants, et c'est le chant, comme je le démontrerai plus tard, qui a servi de type à la composition instrumentale. C'est ainsi qu'écrivaient Haendel, Haydn, Mozart, c'est ainsi qu'écrivait Beethoven. Consultons par exemple, les ouvrages immortels de ce dernier, que sa surdité avait privé de toute impression extérieure; examinons si son esprit ne les entendait pas bien, ces chants qu'il transmettait sur le papier, et s'il a manqué une seule des nuances qu'il voulait exprimer; cherchons bien si le sentiment de Beethoven, lorsqu'il écrivait des œuvres qu'il n'entendait jamais, pouvait être autre chose que ce qui, à l'audition, nous émeut si puissamment. Demandons enfin à ses sublimes créations s'il est possible que Beethoven ne se soit pas promis tel ou tel effet, calculé sur la nature de tel ou tel instrument; si dans ce silence de mort qui l'environnait sur cette terre, et bien qu'aucun bruit de ce monde ne trouvât plus d'accès dans son oreille, il ne savait pourtant pas se rendre un compte bien exact de l'effet que devait produire sur nous ses divines mélodies. Il est à peine imaginable que l'homme puisse ainsi quitter le monde extérieur et matériel pour s'élever dans une sphère si abstraite et si idéale. Pour celui qui est étranger à la musique, cela restera un secret éternel, dont le voile impénétrable à ses yeux lui dérobera toujours les mystères de cet art. Oui, il faut avoir déjà beaucoup travaillé en composition, avoir beaucoup écrit, et avoir, en outre, entendu beaucoup de musique avec une attention toujours soutenue, avant qu'on en vienne enfin à s'apercevoir qu'un tel fait est possible. Oui, il faut déjà avoir acquis une grande habileté dans la composition, avant qu'on puisse se persuader que, pour écrire, non seulement on n'a pas besoin du secours extérieur d'un instrument, mais encore qu'un tel secours est nuisible à l'essor de l'imagination.

Pour arriver à ce point de perfection, il faut, avant tout, que le compositeur ait acquis deux sortes de connaissances indispensables : la première, qui a rapport à la nature de tous les instrumens; la seconde, sur la manière dont on doit écrire pour chacun d'eux; l'une s'acquiert par l'étude du mécanisme des instrumens, l'autre résulte de l'habitude, et est devenue *style*, par

traditions orales de maître à élève. Il faut que l'artiste soit bien familiarisé avec ces deux branches de la théorie, pour n'être désormais borné par aucun empêchement physique, et pour que son esprit, délivré de tout obstacle matériel, puisse donner un libre essor à sa puissance créatrice.

Ce sont les méthodes qui enseignent à connaître et à disposer les ressources matérielles de l'art : c'est le génie, c'est l'inspiration qui peuvent seuls créer des œuvres artistiques. Pour cela, il n'y a pas de méthode possible; les dispositions naturelles de l'artiste, la puissance de son imagination doivent remplacer ici ce qui est hors de la portée de toutes les méthodes imaginables. L'artiste penseur doit pressentir et deviner dans les règles ce que les mots refuseront toujours de lui révéler. C'en serait fait de l'art, et la composition musicale ne serait plus elle-même qu'une science, s'il était possible d'établir des règles sur les traits, les figures, et les combinaisons sous lesquelles chaque partie de l'orchestre doit apparaître : l'art est incommensurable; mais ses élémens et ses matériaux sont régis par certaines lois. Tout artiste, que son art appartienne au domaine de la plastique, ou à celui de l'harmonie, doit connaître intimement et les lois et les règles fondées sur elles. Il n'est pas de génie si éminent, d'esprit si sublime, qui puisse se passer de ces connaissances préliminaires; il ne pourra jamais s'abandonner librement à son imagination, qui trouvera des obstacles dans des élémens tout matériels; l'artiste enfin doit dominer toutes les ressources de son art, s'il veut revêtir son monde idéal de formes terrestres, ou, nouveau Prométhée, donner la vie à une matière inerte.

JOSEPH MAINZER.

(*La suite à un prochain numéro.*)

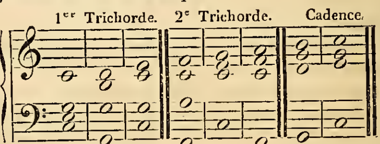
SUR LES QUINTES ET LES OCTAVES DÉFENDUES.

(DEUXIÈME ARTICLE.)

Pour soutenir convenablement le théorème que je me propose de développer, et afin de le présenter d'une manière claire et complète, il est nécessaire que je remonte à des principes fondamentaux de la théorie de l'harmonie. Je veux le faire en peu de mots.

La base de la musique est le ton, c'est-à-dire le son appréciable quant à sa hauteur et à sa durée. Les tons peuvent être combinés de trois manières différentes : *successivement*, dans la mélodie; *simultanément*, en accords; enfin *successivement* et *simultanément* tout à la fois, dans l'harmonie. En conséquence, la théorie sur la manière de combiner les tons a été nommée théorie de l'harmonie. Un axiome remarquable, et pourtant facile à expliquer, est que, pour la formation d'une mélodie ou d'un accord, il faut toujours trois notes au moins, et que trois accords sont nécessaires pour composer une harmonie et constituer un sens harmonique, autrement dit, la réunion de toutes les parties d'un tout harmonique, ce qu'on nomme communément *tonalité* ou famille de tons. Ainsi les trois accords suivans ne forment pas seulement un sens harmonique; ils sont encore le résumé d'une tonalité tout entière, ils constituent complètement le ton d'*ut*. Il n'est pas de musicien qui ne doive convenir que ces trois accords lui annoncent d'une manière certaine le ton d'*ut*, représentent enfin à son oreille toute la tonalité *ut*. Ils forment donc un tout, ils sont donc la tonalité même. Il est vrai qu'on pourrait aussi écrire de la manière suivante :

mais qui n'entend pas que l'accord de *fa* est étranger dans ce groupe, et qu'il n'est d'aucune utilité pour constituer la tonalité *ut*? Je sais que cette théorie ne s'accorde pas avec celle qu'on a adoptée jusqu'à ce jour, et suivant laquelle c'est la gamme qui doit donner l'idée d'une tonalité *seule et unique*. Mais ce que je disais plus haut relativement à l'accord de *fa* s'applique et se confirme avec bien plus d'évidence encore, à l'occasion de la gamme d'*ut*. Soit cet exemple :



Toute oreille musicale ou seulement un peu saine doit distinguer dans la gamme qui précède trois parties bien distinctes, dont les deux premières forment chacune un tricorde, c'est-à-dire une réunion de trois accords constituant savoir : le ton d'*ut* (1er tricorde), et le ton de *fa* (2e tricorde). La troisième forme seulement la chute finale ou cadence, qui ramène à la première tonalité d'ut. Si j'avais besoin de prouver plus positivement encore cette assertion que la gamme diatonique comprend deux to-

nalités différentes au lieu d'une seule, ainsi qu'on le croit généralement, erreur qui, comme nous le verrons plus tard, a les suites les plus graves pour la théorie de l'harmonie, il me suffirait peut-être de remarquer en passant, que dans le deuxième accord du second tricorde un *si* bémol pourrait être placé avec beaucoup d'avantage. Or, si, d'après l'aveu de tous les musiciens le *si* bémol ne peut appartenir au ton d'*ut* dont la note sensible est le *si* naturel, on ne peut donc pas se trouver en *ut* alors que l'emploi d'un *si* bémol est, je ne dis pas seulement possible, mais bien encore nécessaire. Au reste l'histoire de la formation de la gamme lève toute espèce de doute à cet égard, et confirme positivement cette opinion : que la gamme diatonique a subi des modifications successives avant d'arriver à la forme toute arbitraire qu'elle a de nos jours, et de plus que les musiciens inconnus qui ont trouvé cette gamme ne se sont pas occupés le moins du monde des rapports harmoniques. Qu'il me soit permis en cette occasion de faire une petite excursion historique; le sujet est trop important et a des conséquences trop graves pour que je ne me fasse pas un devoir d'entrer dans ces détails.

Les Grecs divisaient tous leurs tons en tétracordes. Depuis, Guido d'Arezzo inventa l'hexacorde. Un hexacorde consistait dans les notes *ut, re, mi, fa, sol, la*. Ce dernier *la*, conformément aux lois de la nature, c'est-à-dire par une marche analogue au développement du son sur un instrument naturel, comme le cor par exemple, était suivi d'un *si* bémol, puis d'un *ut*, etc., etc. Ce voisinage de l'*ut*, avec lequel recommence un semblable hexacorde, paraît avoir suggéré aux musiciens cette idée que la division en octaves serait de beaucoup préférable à toute autre, que la gamme formerait alors un sens beaucoup plus rond, beaucoup plus complet, etc., etc.; et ils établirent en conséquence le principe suivant : on doit diviser la masse des tons en octaves et non en hexacordes. Une octave renfermait alors les notes *ut, re, mi, fa, sol, la, si* bémol et *ut*. Il est déjà aisé de s'apercevoir qu'on prenait peu de souci de l'harmonie. Mais de cette manière il se trouva que la septième note d'une telle gamme, le *si* bémol par exemple dans la gamme d'*ut*, paraissait peu en rapport avec les autres. Avec le *si* bémol, on était plus tenté de redescendre au *la*, que de monter à l'*ut*, et tout au moins, cette suite de mélodies formait une cadence qui n'avait rien de satisfaisant. Comme, d'un autre côté, la note intermédiaire entre le *si* bémol et l'*ut*, note que l'on considérait comme un *si* bémol haussé, et que l'on nommait et écrivait *si* bécarre, semblait remédier suffisamment à ce vice; comme, de plus, cette note avait l'avantage de faire vivement pressentir l'*ut* : on décida enfin que le septième degré de la gamme d'*ut* ne serait plus *si* bémol, mais bien *si* bécarre, et qu'entre cette septième note et la huitième il y aurait, non plus l'intervalle d'un ton, mais celui d'un demi ton seulement. Ce fut à cette occasion qu'on créa la fameuse expression technique *sub semi tonium modi*, que nous remplaçons aujourd'hui par le nom de *note sensible*. C'est ainsi que, contrairement à la nature et aux exigences de l'oreille, se trouva formée la prétendue gamme diatonique; contrairement à la nature, puisque dans la gamme, après une suite de deux tons entiers, par exemple *ut re mi*, vient un intervalle moindre d'un demi ton, *fa*, et après *fa sol la*, *si* bémol; contrairement aux exigences d'une oreille délicate, puisque, malgré l'empire de l'habitude, si l'on veut écouter attentivement l'intervalle de *la* à *si* dans la gamme d'*ut*, il est impossible que l'oreille ne soit pas choquée par une certaine dureté, et que même un chanteur qui voudra exécuter le trait suivant : *ut mi, re fa, mi sol, fa la, sol si*, sera toujours tenté de faire un *si* bémol, préférablement à un *si* naturel.

Cet oubli des lois de la nature devient encore plus sensible si l'on considère la gamme sous le rapport de l'harmonie.

C'est de là que proviennent ces quintes et ces octaves vicieuses qui forment le sujet de cet article, et dont le vice tient beaucoup plus à l'étrangeté de cette progression harmonique, qu'à l'uniformité du mouvement des parties. Il me reste maintenant à expliquer ce que j'entends par une progression harmonique vicieuse.

La nature a prouvé assez clairement dans les deux tricordes primitifs, ainsi que par le *si* bémol qui suit l'hexacorde, que la progression des tonalités doit être établie ainsi : *ut, fa, si b, mi b, la b, ré b, sol b*, ou *fa* dièze, *si, mi, lu, re, sol, ut*, progression qui forme un cercle complet.

ut
sol
re
la
mi
si
sol b
fa dièze
ré b
la b
mi b
si b
fa

Mais si la suite des tons de *fa* et de *mi*, par exemple, établit une bien grande distance dans cette échelle des tonalités, il est évident que *fa* et *sol* sont tous deux à des points extrêmes l'un relativement à l'autre; chacune des deux notes forme un point de départ entièrement

différent, et leur succession immédiate doit produire nécessairement sur l'ouïe la même impression que peut faire sur les yeux le passage subit de la clarté la plus vive à l'obscurité la plus complète, *et vice versâ*; ou bien encore celle qu'occasione sur les sens la brusque transition d'une chaleur étouffante à une température glaciale.

Si, de plus il est indubitable que dans la musique comme dans les arts en général, un excès d'unité, une unité sans variété, amène à une uniformité désagréable et par conséquent vicieuse; si, d'un autre côté, une trop grande variété produit l'absence de l'unité et rend étrangères les unes aux autres les différentes parties d'un seul tout, tandis qu'elles doivent toujours avoir entre elles le rapport le plus intime, nous sommes en droit de conclure que les vices des progressions harmoniques ci-dessus, celle, par exemple, du sixième au septième degré d'une gamme diatonique, peuvent être rangés en deux classes: 1° *vice extérieur*, consistant dans l'uniformité du mouvement de toutes les parties, genre d'uniformité que nous n'apercevons jamais dans une bonne suite d'accords; 2° *vice intérieur*, résultant de l'absence complète d'analogie entre les tonalités représentées par ces accords, défaut qui ne se manifeste pas seulement d'une manière apparente, comme dans le cercle ci-dessus, mais qu'on peut reconnaître en outre par cela seul que ces deux accords n'ont aucune note qui leur soit commune, ce qui doit pourtant avoir lieu dans toute bonne succession harmonique.

Les résultats de ce principe sont d'une extrême importance. Je me propose de le développer dans le prochain article.

(*La suite dans un prochain numéro.*)

CONCERTS DU CONSERVATOIRE.

TROISIÈME CONCERT.

La mission d'un critique est en général aussi ingrate que difficile. Combien n'est-il pas rare de voir l'auteur et l'artiste dont les ouvrages appartiennent au tribunal de l'opinion publique, s'aviser de réfléchir que la véritable louange est aussi impossible, avec l'absence complète du blâme, qu'il est impossible aux œuvres humaines, celles de Sa Sainteté le pape exceptées, de pouvoir être produites sans que rien dénote l'imperfection inhérente à la nature humaine; et pourtant une analyse critique qui ne saurait s'élever jusqu'au développement des idées les plus élevées sur l'art, idées avec lesquelles une œuvre artistique ne peut nécessairement soutenir que bien rarement la comparaison, et d'après lesquelles, tout naturellement encore, on ne trouve que de rares occasions de louer : une telle critique, dis-je, aurait-elle donc aucune valeur réelle?

On se tromperait fort, si l'on s'imaginait que j'émets ces réflexions parce que je suis sur le point d'exprimer une censure amère, à peu près comme un moraliste qui réclame l'indulgence de ses respectables auditeurs avant d'oser avancer l'opinion qu'il faut bien se garder du vol : non, ces idées m'ont été suggérées par un motif tout-à-fait opposé. C'est que je voulais jouir doublement du bonheur que l'exécution si parfaite du concert d'aujourd'hui a fait éprouver si complètement à tous les connaisseurs et à tous les amis de l'art divin de la musique. Il n'y a ici aucun mot de blâme possible, puisque, pour ce qui regarde l'exécution de la symphonie pastorale de notre immortel Beethoven, par exemple, il m'est assurément permis d'affirmer que le beau le plus idéal, rêvé par l'imagination la plus vive, a été, dans cette occasion, vaincu par la réalité. Un tableau fidèle de cette séance, si les paroles pouvaient être suffisantes, ne pourrait que paraître exagéré aux yeux du lecteur qui n'aurait pas assisté lui-même à ce concert; car ici la pratique a évidemment franchi toutes les limites de la théorie, et une impression si magique ne peut que se faire sentir : elle ne se laisse pas exprimer. Et si je ne puis peindre au lecteur cette joie si vive qui rayonnait sur tous les traits de la foule enchantée, si je ne puis lui décrire ces acclamations passionnées qui remplissaient chaque court intervalle (car ici ce n'étaient pas de ces pâles applaudissemens que la convenance, l'intérêt qu'on porte personnellement à l'auteur, ou tout autre motif, arrachent plus souvent que l'œuvre en elle-même), comment pourrait-il apprécier mon rapport si favorable, mes éloges si passionnés? Si donc l'orchestre s'est élevé à la hauteur du chef-d'œuvre qu'il exécutait, ce ne peut être qu'en tremblant que moi, critique circonspect, je me hasarderais à porter sur la composition même le scalpel de l'analyse; en outre, quelque porté que je puisse être à suivre le génie de Beethoven dans les hauteurs célestes de son imagination créatrice, quel que puisse être le désir que j'éprouve de montrer comment, sans en excepter le plus petit trait de son œuvre sublime, partout s'est manifestée la supériorité du grand maître, c'est pourtant une jouissance que je dois ajourner, parce que le temps fugitif me presse.

Qu'il me soit permis d'émettre ici un vœu qui, assurément, est aussi général que naturel; c'est encore, il est vrai, un vœu qui se perdra avec tant d'autres; mais qu'importe? il ne faut pas se montrer plus exigeant avec les vœux qu'avec les prières. La plus grande salle de

concerts que possède Paris est celle du Conservatoire : cette salle est froide, sombre, malsaine; les moindres coins sont envahis, des loges calculées pour six personnes doivent en recevoir sept : et pourtant, combien d'étrangers, combien d'indigènes ne se trouvent-ils pas privés de la jouissance divine de ces grands concerts! Une salle dans laquelle je voudrais pouvoir réunir le monde entier, elle n'existe que pour quelques centaines d'amateurs! Le gouvernement, qui encourage les progrès de l'industrie avec une sollicitude telle, que pour une seule exposition il consacre des sommes immenses à la construction d'une salle convenable, mais éphémère, ne devrait-il pas pouvoir, ne devrait-il pas vouloir donner à la France un local consacré à la musique, et proportionné à l'importance des concerts du Conservatoire? Ne ressemble-t-il pas maintenant à un père de famille qui, pour le boire et le manger, pour l'habillement, et en général le *comfortable*, possède tout ce qu'il lui faut, pendant qu'il manque d'un endroit convenable où il puisse donner asile aux trésors de l'art? Donnez, princes de la terre! donnez à vos peuples l'art, cette seconde religion, et vous n'aurez plus besoin de vos sbires pour les tenir en bride!

Nous avons entendu un rondo sur le hautbois exécuté par M. Brod, qui s'est montré digne de son ancienne réputation, ainsi que Mme Damoreau, à qui on a prodigué les marques d'une satisfaction unanime.

La nouvelle ouverture de Ries n'a pas produit un grand effet, quoiqu'elle ne manque pas d'un certain mérite technique, et qu'on y rencontre des chants pleins de sentiment. L'ouverture d'Oberon, de Weber, a été plus heureuse, parce que les contrastes y sont bien plus vivement sentis; et d'ailleurs les idées respirent une vigueur si noble jointe à une sensibilité si profonde, que l'auditeur se sent irrésistiblement entraîné au ravissement et à l'extase.

L'introduction et le chœur du *Crociato* nous ont rappelé d'une manière pleine de charme ce chef-d'œuvre dramatique de Meyerbeer. Il nous est impossible de ne pas nous étonner qu'on laisse si long-temps dans l'oubli un ouvrage si remarquable, et nous nous croyons d'autant plus fondés à émettre cette observation, que généralement on ne monte plus au Théâtre Italien que des ouvrages qui n'ont d'autre mérite que d'être de pâles copies des œuvres admirables de Rossini.

FRANÇOIS STOEPEL.

REVUE CRITIQUE.

Six Galops brillans, composés pour les bals de l'Opéra, par MM. Auber, Boïeldieu, Carafa, Halevy, Henri Herz, Labarre; arrangés pour le piano, par Henri Herz. 6 fr. chaque.

Nous n'avons devant les yeux que quatre des galops ci-dessus. Le no 2, galop brillant, composé par Boïeldieu, est des plus insignifians, quant à l'invention. Il n'est nullement propre à la danse, et de plus, il est défiguré par un arrangement détestable. Quel est l'homme, de nos jours, qui écrit pour la main gauche comme on le voit ici, page 1, lignes 4, 5 et 6.

Le n° 3, composé par Carafa, est meilleur que le précédent; Il est brillant et dansant, il n'est même pas sans un certain intérêt musical; l'arrangement est convenablement écrit.

Le no 4, composé et arrangé par Henri Herz, est sans contredit le meilleur de ces galops, sous le double rapport de la composition et de l'arrangement. Bien qu'il soit difficile d'y rencontrer aucune pensée originale, l'ensemble nous semble cependant tellement propre au galop, et convenable pour le tumulte, qu'avec ce morceau un pianiste habile nous paraît pouvoir facilement, à lui seul, disposer toute une société au galop.

Le no 6, composé par Labarre, n'est pas une œuvre sans mérite, mais le compositeur a visiblement répété trop souvent la figure si pauvre de deux doubles croches et d'une simple croche, ce qui a jeté dans son morceau une désagréable uniformité. Bref, toute la gloire est en cette occasion pour M. Herz; son nom brille aujourd'hui au milieu de ce cercle de noms plus ou moins célèbres. Cela nous a suggéré les idées suivantes :

La fameuse science de la phrénologie repose à peu près sur ce principe fondamental : que tout homme naît avec des dispositions prédominantes pour telle ou telle vertu, ou tel ou tel vice, pour telle ou telle branche de l'art, etc., etc. ; que l'éducation peut bien, il est vrai, amener ces facultés à un haut point de perfection, mais que jamais cette disposition heureuse ou malheureuse ne peut être entièrement comprimée. Si sa majesté l'empereur d'Autriche ne se lasse jamais, dit-on, de fabriquer de la cire à cacheter, qu'il fait, par parenthèse, excellente; si feu le roi de Saxe préférait à toute autre occupation celle de tourneur; et si, enfin, le dernier roi d'Espagne était un horloger qui aurait pu en remontrer aux Bréguet et aux Leroy : la vérité de ce principe fondamental nous paraît suffisamment démontrée, pour que nous nous croyions en droit de tirer les conclusions suivantes, comme fondées sur une exacte vérité : tout homme raisonnable doit commencer par chercher quelles sont les dispositions qui lui ont été données par la nature, et se régler seulement là-dessus, pour leur donner tout le développement convenable s'il veut suivre sa véritable destination : car autrement, malgré les efforts les plus persévérans, il pourrait arriver que jamais il n'atteignît un résultat satisfaisant. Maintenant s'il faut supprimer le vœu qu'il eût plu au destin de faire de l'empereur Franz un fabricant de cire à cacheter, au lieu d'un empereur, etc., nous croyons pourtant avoir suffisamment démontré par ce qui précède, que Boïeldieu, qui dans sa musique si fraîche de *Jean de Paris*, de la *Dame Blanche*, et d'un si grand nombre d'autres compositions dramatiques, a fait preuve d'un bonheur égal au malheur avec lequel il a composé son galop; que Boïeldieu, dis-je, est appelé à écrire des opéras, et non des galops; que MM. Labarre et Carafa sont appelés à faire autre chose où ils réussiraient peut-être mieux que dans leurs galops, mais aussi il nous est visiblement démontré que M. Herz est doué de la bosse du galop, en conséquence, il devrait réunir toutes les ressources de son talent pour composer des galops, seul moyen de se conserver la vogue, qui pour lui diminue tous les jours.

NOUVELLES.

*** La prochaine fête musicale du Rhin aura lieu à Aix-la-Chapelle, sous la direction de M. F. Ries. On y exécutera pour la première fois en Allemagne, *Debarah*, grand oratorio de Haendel écrit en 1733. C'est M. F. Hiller qui a été chargé de compléter l'instrumentation de cet ouvrage, basée trop souvent sur les accompagnemens de l'orgue. Ce jeune compositeur a fait lui-même la traduction allemande du texte anglais. Mozart, qui a retravaillé l'instrumentation de la fête d'*Alexandre* et du *Messie* de Haendel, a donné des précieux modèles à M. Hiller. Nous ne doutons pas que le jeune compositeur ne se soit acquitté avec talent de sa tâche délicate et difficile, et nous rendrons compte de l'effet qu'aura produit ce chef-d'œuvre de Haendel.

*** Les journaux anglais contiennent aujourd'hui la liste exacte des artistes qui ont pris part au grand concert commémoratif de Haendel, donné dans l'église de Saint-Paul, en l'année 1784. Il y avait en tout cinq cent quatre-vingt-quinze exécutans, savoir: quatre-vingt-quinze violons, vingt-six quintes, vingt-six hautbois, six flûtes, vingt-un violoncelles, seize bassons, un double basson, quinze contrebasses, douze trompettes, six trombones, douze cors de chasse, deux timbales, une double timbale (deux cent cinquante instrumens); trente soprano, quarante-huit hautes-contre, quatre-vingt-trois tailles, quatre-vingt-quatre basses-tailles (deux cent cinquante-une voix). Au concert qui aura lieu au mois de juin prochain, le nombre d'exécutans passera six cents.

*** La représentation au bénéfice de Tamburini a produit une recette de 8,000 francs; c'est une preuve éclatante de l'intérêt que le public porte à cet admirable chanteur. La Gazza a été un triomphe pour Mlle Grisi, et MM. Rubini et Tamburini; mais les honneurs de la soirée ont été réservés à l'*Agnèse* de Paër, ouvrage dans lequel Tamburini et Mlle Ungher ont arraché des larmes à l'auditoire.

*** La première des soirées des quatre frères Muller aura lieu lundi prochain 3 mars, rue Neuve-Saint-Augustin, n. 30. On y entendra des quatuor de Beethoven, Onslow et Haydn. La liste de souscription déposée chez M. Maurice Schlesinger se couvre de signatures.

*** Il se prépare un grand changement à l'Opéra-Comique. Un haut fonctionnaire prendrait, dit-on, les rênes de ce théâtre, avec une subvention de 180,000 fr., le gouvernement lui assurerait en outre la salle Favart à l'expiration du bail du Théâtre Italien, qui serait transporté à l'Odéon. Nous pouvons affirmer que rien n'est encore signé : néanmoins, les répétitions de l'Estocq, ouvrage de MM. Scribe et Auber, sont suspendues. En attendant, il faut que le théâtre de la Bourse se repose sur les recettes du *Revenant*, sur *Pré aux Clercs*, et de *Ludovic*, qui ont toujours la vogue.

*** Tandis que la chapelle des Tuileries a été réorganisée l'année dernière de la manière la plus économique, les plus petites cours étrangères montent les leurs avec une sorte de luxe; à Oldenbourg, M. Pott a été nommé maître de chapelle, et quarante musiciens, presque tous hommes de talent, forment l'orchestre, qui doit être augmenté chaque année. Déjà on exécute fort bien les symphonies de Beethoven aux concerts de la cour qui ont lieu tous les huit jours. M. Pott est chargé d'organiser des écoles de musique, tous les élèves reçoivent des leçons de chant, d'orgue, et de violon; le cercle de chant (*Singverein*) a donné cet hiver : *la Mort de Jésus*, le *Requiem* de Mozart, *les sept Paroles*, *la Création* et *les quatre saisons* de Haydn. Au Théâtre, on représente peu d'opéras; la cause en est aux chanteurs et cantatrices, qui résident à Bremen, et ne viennent à Oldenbourg que les jours des représentations extraordinaires.

*** *On écrit de Perpignan.* M. Vogt, le célèbre hautbois qui depuis quelque temps ne s'est pas fait entendre à Paris, a donné ici un concert qui a été très fructueux. Nous avons entendu dans la même soirée un jeune élève du Conservatoire, M. Lomagne, qui a joué avec talent sur le violon un air varié de sa composition. *Robert-le-Diable* a été représenté ici pour la première fois, et a obtenu le même succès d'enthousiasme que partout ailleurs : ce grand succès est dû autant à la belle musique de Meyerbeer, qu'au zèle des chanteurs, de l'orchestre et des chœurs. Mme Alceste surtout s'est distinguée dans le rôle difficile d'*Isabelle*. Les décors, peints par un amateur, ont produit beaucoup d'effet.

*** Les succès de salon ont engagé Mme Stokhausen de donner un second concert, qui aura lieu mardi 4 mars, à la salle Chantereine. Parmi les morceaux que l'on entendra, nous remarquons avec plaisir le *Retour des proscrits*, cantatille andalouse, de M. Dessauer, que Mme Stokhausen a chantée d'une manière admirable au dernier concert de la cour.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

SOUSCRIPTION

COLLECTION des chefs-d'œuvre lyriques modernes, des écoles française, allemande et italienne; cinquième série, en six livraisons; Ire livraison : Norma, de *Bellini*; IIe livraison : la Vestale, de *Spontini*; IIIe livraison : Fernand Cortez, de *Spontini*; IVe livraison : Zampa, de *Hérold*; Ve livraison : Ludovic, d'*Hérold* et *Halevy*; VIe livraison : un opéra nouveau inédit de *Meyerbeer*.

Les 3 premières livraisons sont en vente, et on publiera une livraison toutes les six semaines, à dater du 1er avril. Le prix de souscription est de 18 francs net sans remise, par livraison, composée d'un opéra complet en partition, avec accompagnement de piano.

Les séries précédentes de la collection des chefs-d'œuvre lyriques modernes, contiennent :

Ire série. 1. Semiramis. — 2. Zelmira. — 3. Robin des Bois. — 4. Le Sacrifice interrompu. — 5. Il Crociato. — 6. La Neige.

IIe série. 1. Elisa et Claudio. — 2. Fidelio. — 3. Maometto. — 4. Matilde de Shabran.

IIIe série. 1. Moïse. — 2. Siége de Corinthe. — 3. Marguerite d'Anjou. — 4. Emmeline.

IVe série. 1. La Muette de Portici. — 2. La Straniera. — 3. Il Pirata. — 4. Oberon. — 5. Faust. — 6. Robert-le-Diable.

Publiée par J. Meissonnier.

Lagoanère. Bagatelle sur la valse du duc de Reichstadt, pour violon et piano. 5 fr.

Berr. Valse du duc de Reichstadt, pour harmonie militaire. 3 fr. 75 c.

Duvernoy. Op. 60. Deux bagatelles pour le piano, sur des motifs de Hérold. 5 fr.

Dotzauer. Op. 123. 50 leçons pour violoncelle. 1 et 2, chaq. 7 f. 50 c.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi* : Ali-Baba. — *Mercredi* : Gustave. — *Vendredi* : Robert-le-Diable.

THÉATRE ITALIEN. *Lundi* : la Gazza, il Barbiere, la Donna del Lago. — *Jeudi* : Otello. — *Samedi* : don Giovanni.

OPÉRA-COMIQUE. *Dimanche* : Ludovic, le Pré aux Clercs. — *Lundi* : les Deux Jaloux, le Maître de Chapelle, une Bonne Fortune. — *Mardi* : Ludovic, le Pré aux Clercs. — *Mercredi* : le Château d'Urtubi, le Concert, le Revenant. — *Jeudi* : la Vieille, le Charme de la Voix, Jeannot et Colin. — *Vendredi* : le Pré aux Clercs, une Bonne Fortune. — *Samedi* : le Pré, le Château, une Bonne Fortune

CONCERTS. *Dimanche* : troisième concert du Conservatoire. — *Mercredi* : Concert de M. Sowinsky.

AVIS DE LA RÉDACTION.

Des raisons particulières ont décidé M. Berton à retirer un article en réponse à celui intitulé : *Institut, concours de musique*, etc. inséré dans le n° 5 de la *Gazette musicale*. Nous avons la satisfaction de prévenir nos lecteurs que M. Berton ne renonce point à revenir dans une autre occasion sur ce sujet; ce célèbre compositeur nous donnera incessamment un article sur l'*Opéra comique en France*; question d'autant plus à l'ordre du jour, que l'on s'occupe à régénérer le théâtre de la Bourse.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 10.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
Fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la Gazette musicale de Paris, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 9 MARS 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

Des Canons de M. Cherubini (1).

Il y a quelques siècles, les poètes et les compositeurs de musique semblaient s'être entendus pour renfermer leurs pensées dans des formes convenues. Il n'y avait pourtant pas alors, comme aujourd'hui, d'Académie des beaux-arts, où les artistes de tout genre pouvaient combiner leurs efforts pour imprimer à l'art une direction quelconque. Mais c'était l'esprit du temps; et pendant que les poètes emprisonnaient leurs idées et leurs rimes, dans des sonnets, des rondos, des lais, et des virelais, les compositeurs se torturaient pour faire des fugues et des canons de toute espèce. Et Dieu sait combien il y a d'espèces de canons!

Quant à la rigueur de la forme, on pouvait unir des idées fraîches et agréables; ces compositions ne manquaient pas de naïveté et de charme. Mais trop souvent les conditions de la forme étaient seules remplies, et plus elles étaient difficiles, plus l'effet qui en résultait était rude et bizarre. Ces conditions, comme je l'ai dit tout à l'heure, variaient à l'infini; car nos bons pères avaient inventé bien des manières de se donner un mal extrême pour arriver à faire un canon. Indépendamment du nombre des parties, qui, en augmentant, augmentaient aussi les difficultés, ils aimaient à se donner des entraves sans nombre; ils avaient les canons par mouvemens contraires, les canons *cancarizoti*, ou en *écrevisse*, les canons doubles, les canons avec l'obligation de *plusieurs notes données*, etc.

Toutes ces plaisanteries nous sembleraient aujourd'hui peu divertissantes, et de tous ces genres de *canons*, il n'est guère resté que le *canon* simple, que presque tous les compositeurs ont pratiqué.

Les trois canons de M. Chérubini, dont le *fac simile* est joint au numéro de ce jour, sont tirés d'un recueil de canons de sa composition, dont quelques uns sont gravés; beaucoup sont inédits; tous sont charmans. Pleins de grâces, d'une mélodie ravissante, jamais le travail ne s'y fait sentir. C'est le comble de l'art de cacher ainsi la difficulté. Il est impossible de croire, en lisant ce thème, qu'il n'est pas le résultat d'une inspiration spontanée, et cependant il a fallu calculer chaque phrase note par note. On jugera du charme de ces canons en lisant les trois qui composent ce *fac simile*.

Ces canons ont été copiés par M. Chérubini, pour l'auteur de cet article; lequel a résisté long-temps aux instances de l'éditeur de la *Gazette musicale* avant de consentir à ce qu'on en publiât un *fac simile*; mais M. Chérubini lui-même y ayant donné son approbation, il espère qu'on lui pardonnera d'avoir rendu public ce témoignage de l'amitié d'un grand homme.

F. Halevy.

(1) Voir le *fac simile* joint à ce numéro comme supplément.

De la Musique

ET DE LA POÉSIE NATIONALES,

PAR JOSEPH MAINZER.

L'art de la musique est un pour toutes les nations; et sur le globe, que paraissent diviser naturellement tant d'idiomes différens, existe, comme chaîne d'union, une langue universelle : la langue des sons. Les mêmes airs viennent interrompre la monotonie des salons de Rio-Janeiro et de Pétersbourg; dans les églises de Varsovie retentissent les sons du rituaire grégorien, aussi

bien que dans celles de Toledo et de Baltimore : ainsi pensent généralement les amateurs; ainsi pensent la plupart des artistes qui, presque toujours sous l'influence de leurs besoins du moment, vivent enfermés dans leur monde de composition artistique, ne connaissant que la romance ou l'air varié, comme le philologue ne connaît que les rues et les places publiques de l'ancienne Athènes et de Rome.

Mais pour le philosophe observateur il n'en est pas ainsi : l'étude des chants populaires et des chants nationaux lui présente la musique variant ses caractères à l'infini, comme ont varié les siècles, les évènemens, les mœurs et les habitudes. Pour lui, la musique nationale, dont nous nous occupons spécialement ici, devient un livre d'histoire dans lequel il peut lire les grands évènemens qui ont influé sur les destinées de chaque peuple, soit la gloire d'une nation conquérante, soit l'insurrection victorieuse d'un peuple esclave, ou la douleur qu'a causée la perte d'un grand homme, ou la noble joie dont tous les cœurs se remplissent aux premiers actes d'un héros : de même étudie-t-il la poésie des nations; car la musique et la poésie marchent ensemble; il existe entre elles une connexion intime, dont les recherches les plus éloignées nous donnent des preuves irrécusables; toujours la décadence de l'une entraîne la chute de l'autre, et les mêmes siècles créèrent des Orphées qui enfantèrent des Homères.

Dans les pays civilisés, comme dans ceux qui ne le sont pas, nous remarquons que, plus un peuple est poétique, plus on trouve répandus chez lui les chants et la musique; tandis qu'au sein des nations barbares, là où les glaces du Nord, où la chaleur du soleil assassinent la nature, c'est en vain que vous espéreriez trouver les harmonieuses inspirations du poète et du musicien; sur les lagunes de Venise, dans les rues de Rome, au Toledo de Naples, le silence de la nuit est délicieusement interrompu par des chants de mélancolie et d'amour; mais il ne chante pas, l'Esquimaux qui, au milieu de glaces et de neiges éternelles, reste assis des journées entières, l'œil fixé sur des plaines à perte de vue, morne et silencieux, jusqu'à ce que la nécessité le contraigne à sortir de son assoupissement léthargique pour chercher sa nourriture à l'aide de ses chiens, moins malheureux que lui; mais il ne chante pas, le Patagonien qui, dévoré par la faim, parcourt en nomade une terre trop pauvre pour le nourrir.

Si nous suivons la poésie et la musique dans les pays où une fois elles ont été introduites, nous les voyons grandir ou se rapetisser avec les *révolutions* et les *évènemens*. L'Église triomphante ou vaincue, l'armée victorieuse ou dispersée, le peuple souverain ou esclave, trouvent un poète, un chanteur, et alors la musique, de même que la poésie, prend un caractère gai, solennel, triomphant, mélancolique, marchant toujours avec le siècle qui l'a fait naître. Nous ne voulons point parler de ces génies isolés qui brillent au milieu des siècles surpris, semblables à ces astres errans qui se montrent et disparaissent, étonnent et effraient, sans qu'aucun astronome puisse prédire ou expliquer leur apparition : nous parlons de cette musique, de cette poésie qui embrassent tout un peuple, toute une génération; c'est en elles que vivent les sentimens et les passions de l'époque; en elles que se manifestent la prospérité ou le malheur, la liberté ou l'esclavage, la piété ou la licence, les douceurs de la paix ou les désastres de la guerre : les hymnes de Moïse, les psaumes de David, l'Iliade d'Homère, les poésies de Sapho, les odes de Pindare, les chants d'Ossian, portent l'empreinte des temps et des circonstances qui les ont produits.

Nous avons dit que les changemens, les révolutions qui s'opéraient dans les nations, opéraient en même temps des changemens et des révolutions dans la musique et dans la poésie. Pour montrer en pratique ce symptôme, il faut parcourir les différentes époques des nations où chaque révolution a produit dans l'état social un changement complet. Jetons un regard d'abord sur la Pologne, ce pays si cher à toutes les nations civilisées; contemplons le peuple polonais à deux époques de son histoire : voyons-le gémissant en paix sous le joug étranger; voyons-le ensuite au moment où, relevant sa tête révolutionnaire, il secouait ce même joug, et rêvait l'affranchissement du Nord, et la civilisation de l'Asie. Dans sa musique, quelle douloureuse image de sa triste oppression! quelle image brillante et forte de son insurrection héroïque!

Quand le despotisme russe, par une terreur sans exemple, enchaînait la pensée, imposait silence à tous les nobles sentimens, les arts, presque morts, se réfugiaient dans quelques maisons isolées; dans les spectacles et sur les places publiques on n'entendait point cette harmonie qui naît de sentimens profonds et de grandes émotions; les salons avaient leur musique, mais les chants de guerre, de triomphe et d'espoir y étaient remplacés par des productions sans énergie, et sans caractère national, par un mélange bizarre des œuvres de tous les pays, qui plaît un moment et s'oublie, qui jamais ne descend du salon dans la rue, et ne laisse aucune impression dans le cœur des masses. Le souvenir du passé se retrouvait dans quelques sonnets ou ballades sans caractères : personne n'osait toucher à l'avenir. On

ne peut donner le nom de chants nationaux aux chants historiques de Niemcewicz, destinés à rappeler les exploits des rois et des nobles polonais : ils flattaient une caste, et demeuraient ignorés du peuple ; ils manquaient également, sous le rapport de la poésie et sous celui de la musique, de cette inspiration vivifiante que donne la pensée de l'avenir au poète et au musicien.

A la même époque, brillait le célèbre poète romantique Mickiewicz : sublime dans le genre descriptif, ou quand il chante le désespoir d'un amant malheureux, c'est un barde que ses souffrances rendirent pieux, crédule, superstitieux, et dont le génie, plongé dans un catholicisme mystique, se borne à enfanter une hymne à la gloire de la sainte Vierge.

Dans ces temps d'oppression, pas un poète qui, secouant les chaînes de l'esclavage, appelât tout un peuple à l'insurrection, pas un compositeur dont les inspirations éveillassent l'amour de la gloire et de l'indépendance. Quelques compositions gracieuses, mais sans force, de Kopinski et d'Elsner, des *polonaises* graves, des *mazurs* mélancoliques, voilà tout ce que produisit cette période où l'esclavage pesa sur les arts comme il pesait sur le pays.

Mais au moins le catholicisme romain, cet appui de la monarchie despotique, aura-t-il fait faire quelques progrès aux chants religieux? non ; les prêtres, instrumens serviles de la volonté de l'aristocratie, occupés de maintenir l'ignorance parmi le peuple, plongés eux-mêmes dans la paresse et la stupidité, s'intéressaient peu à la marche de la civilisation, négligeaient l'arme puissante qu'ils avaient entre les mains, et oubliaient d'imprimer à la musique religieuse ce caractère grave et solennel qui emporte l'âme dans une sphère céleste.

Rendons-nous à ce lieu béni où leurs efforts tâchaient d'attirer les fidèles croyans de tous les pays Slaves. Jetons nos regards sur la brillante montagne de Czenstockowa, arrêtons-les sur ce tableau miraculeux qui présente l'image de la mère du Christ, et auquel l'hypocrisie des prêtres et la crédulité du bas peuple ont attribué plus d'une fois le salut de la Pologne dans les guerres contre la Suède. Le temps n'a point effacé les traces d'une superstition qui nous rappelle le moyen âge. Devant cette image accourt se prosterner une multitude de paysans, de serfs sans vêtemens, mal nourris, abrutis ; la montagne entière est couverte d'hommes humblement courbés vers la terre et priant. Pensez-vous que les prêtres, gardiens de ce lieu sacré, qui, chaque année, y font une riche récolte d'or et de diamans apportés avec empressement par la superstition et la crédulité, pensez-vous, dis-je, qu'ils fassent le moindre sacrifice pour donner à leurs fêtes une dignité religieuse qui serait d'accord avec la civilisation moderne? Là, vous chercheriez en vain la musique et la poésie mariant leurs harmonies dans une prière à l'Etre Suprême. Pour toute musique, des orgues discordantes, des fanfares, des tambours, la voix traînante et dure des moines ; pour poésie, des paroles non comprises par le peuple, ou des cantiques ridicules, et tout cela offrant plutôt l'image d'une parade que d'une cérémonie destinée à faire impression sur le cœur et sur l'imagination. Cependant, cette discordance qui tue l'oreille accoutumée aux chants harmonieux, n'exerce point une fâcheuse influence sur la croyance des pauvres fidèles; ils ont vu la mère de Dieu, ils ont acheté de l'eau bénite, des scapulaires, des copies du saint tableau, des reliques préparées par les prêtres, et ils retournent chez eux, consolés et résignés. C'est ici surtout que brille pour l'observateur le talent des jésuites à maintenir l'ignorance et la misère au milieu de la civilisation européenne.

Si maintenant nous entrons dans le cabaret où le malheureux paysan va, le dimanche, noyer ses souffrances de la semaine, nous n'y trouverons pas davantage un caractère marqué dans les chants que leur arrache ce moment d'une jouissance factice. Peu harmonieux, mélancoliques, souvent dénués de sens, ces chants portent l'empreinte de leur ignorance et de leur misère ; on y reconnaît un peuple brave mais subjugué, sensible mais asservi, laborieux mais manquant du nécessaire.

Médiocrité dans la musique des salons, négligence barbare dans la musique religieuse, mélancolie dans la musique populaire, tels sont les caractères distinctifs de l'époque pendant laquelle la Pologne a gémi sous la tyrannie du czar.

Quel changement soudain au jour du triomphe, après la victoire du 29 novembre !

Non, tu ne périras pas, ô Pologne chérie !

Parti du bord de la Vistule, ce chant parcourt les vastes plaines de la Pologne, et il ne se trouve pas dans l'Europe entière une contrée qui n'ait son écho pour le répéter ; il n'appartient pas à une caste, il n'est point exclusivement du domaine des salons, il ne rend pas la pensée des hommes d'un seul culte, il est vraiment national ; on l'entend sortir de la bouche du seigneur et du serf, dans le palais, dans la chaumière, sur le champ de bataille ; c'est un signal d'union pour les hommes de tous les rangs, de toutes les fortunes, de toutes les croyances, car il est le chant des opprimés, de tous ceux qui aspirent à l'indépendance, à la liberté, à l'égalité.

Quand l'insurrection éclate, la poésie du passé, mélancolique, allégorique, se tait, pour faire place à la poésie d'avenir, guerrière, franche, résolue; aux chanteurs mystiques succèdent les chanteurs de la liberté.

Gais et belliqueux, les chants polonais se moquèrent d'abord du tyran fuyant avec ses satellites; puis célébrèrent l'amour du pays, l'héroïsme des soldats, la vaillance des chefs :

« Notre généralissime est vaillant; il nous conduira » à la victoire; notre faux est redoutable, elle moissonne » les ennemis. Fuyez, Russes, fuyez; les braves Cra- » cuses approchent ! »

Voilà le thème de presque toutes les chansons révolutionnaires.

Poème et musique, tout est simple, vrai et grand en même temps, tout porte le caractère d'une époque de sang et d'espoir.

Mais alors se tut Mickiewicz, car ce n'était plus le temps de gémir et d'implorer la sainte Vierge; le poète, si élevé dans ses chants de douleur, ne trouvait plus d'inspirations pour conduire les braves à la victoire; il se tut jusqu'à la chute de Varsovie, comme s'il avait attendu cette déplorable catastrophe pour pleurer et gémir sur le tombeau de la patrie qu'il n'avait pas su défendre. Mickiewicz fut le dieu des salons; le peuple l'ignorait, qui n'avait trouvé en lui ni son défenseur, ni son chanteur.

Parmi les poètes de la révolution polonaise, se fait remarquer surtout *Goszczynski*, héros du Belvéder, barde guerrier, dont les chants vivront éternellement pour les patriotes, comme tout ce qui émane des grandes émotions, des grands sentimens.

Lorsqu'au lieu de conduire les Polonais à de nouvelles victoires, le général en chef Skrzynecki s'arrêta pour tourner un regard suppliant vers la diplomatie, et solliciter l'intervention de la Sainte-Alliance, l'armée entière murmurait, brûlant de se mesurer encore avec un ennemi supérieur en nombre, mais toujours vaincu jusqu'alors. Le génie de Goszczynski s'indigna, et parut une poésie, monument éternel du caractère de cette époque, dans laquelle sont peintes avec une admirable vérité, et l'ardeur belliqueuse de l'armée, et la coupable temporisation du généralissime.

« Nos aigles, fiers des triomphes de Wawer et de » Dembe, nous pressent de poursuivre nos victoires, » généralissime, et nous restons inactifs !

» Nos sœurs Lithuaniennes, impatientes, se jettent à » terre; elles posent leurs oreilles sur le sol pour entendre le trépignement de nos chevaux; et nous n'arri- » vons pas !

» Que nos pieds ne soient pas devancés par nos cœurs » plus rapides ! sonnez, fanfares ! cornets, sonnez : en » Lithuanie ! en Lithuanie ! »

Il est impossible de rendre l'expression douloureuse avec laquelle fut répété ce chant, et par l'armée dont il reproduisait les vœux, et par les Lithuaniens qui comptaient chaque moment avec impatience, attendant sans cesse que l'armée libératrice vînt les rejoindre. Aujourd'hui même encore il n'est pas un émigré qui puisse entendre, sans verser des larmes, cette poésie dont la traduction ne saurait donner qu'une bien faible idée.

Pour l'historien, de pareils chants en disent plus que les médailles et les monnaies.

Mais la Pologne succomba encore une fois; il lui avait manqué pour chef un homme de génie qui, profitant de l'enthousiasme du pays, sût diriger toutes les forces physiques et morales vers un but vraiment grand, la délivrance du Nord. Le même vide se fit sentir dans la poésie et la musique, et l'on ne vit point surgir un poète révolutionnaire qui, pressentant la gravité des circonstances, et le danger dont l'Europe entière était menacée, appelât les serfs en Pologne, les masses sur tous les points du globe, à s'armer des forces de la liberté, pour briser à jamais et partout les chaînes de l'esclavage. La musique de ce temps, marquée du cachet de l'époque, n'offre pourtant point de ces compositions extraordinaires qui sont destinées à parcourir le globe pour transmettre aux siècles futurs l'expression générale du siècle qui les a créés.

(*La suite à un prochain numéro.*)

Sur la Ballade.

D'un mot qui en latin signifie *danse*, en italien, *ballo*, de même que le mot français *aller* dérive de l'allemand *wallen*, on a donné le nom de ballade à un genre de poésie à la fois épique et lyrique, dans lequel il ne faut plus chercher aujourd'hui l'alliance autrefois intime du chant et de la danse. Les Italiens, et avant eux les Provençaux, se sont aussi servis de ce mot pour désigner un genre de poésie; mais non pas dans le sens que nous lui donnons de nos jours. La *ballata* italienne est une poésie toute lyrique qui, dans l'origine, se rapprochait du sonnet, et plus encore du madrigal, dont elle ne différait que par un léger changement dans la forme métrique. Ce genre de composition se retrouve chez les poètes les plus anciens de l'Italie, et particulièrement chez le Dante. Compris dans ce sens, le mot

passa chez les Français, dont les anciennes poésies renferment de semblables *ballades*, différant entièrement des récits poétiques; de la France, le mot se répandit en Angleterre avec les conquérans normands, et dans ce pays, son sens primitif s'altéra insensiblement. Tant que la langue française, pendant la domination des Normands, conserva son empire et étouffa les chants populaires des Anglo-Saxons, il ne paraît pas qu'en Angleterre même on ait désigné du nom de ballade aucune poésie lyrico-épique. Mais lorsque, par suite du mélange des Anglo-Saxons avec les Français-Normands, la langue anglaise se fut formée dans la haute société, et que l'imitation de la poésie française fut devenue en faveur, particulièrement sous le règne si brillant d'Édouard III, au quatorzième siècle, les chants nationaux des Anglo-Saxons disparurent, et firent place à des chants anglais qui prirent alors le nom de *ballades*.

Dans les temps les plus reculés, les populations de la Germanie paraissent avoir possédé des poésies destinées aux récits, telles que des chants populaires, *volkslieder*. Il n'est donc pas douteux que les ballades modernes de l'Angleterre, et celles qui ont été composées en Allemagne pendant les vingt-cinq dernières années du dix-huitième siècle, ne soient d'une origine purement germanique. Les plus anciennes poésies allemandes dont on ait conservé quelques traces, appartiennent au genre de la ballade (1). Maintenant, comme le sujet de ces poésies appartient au même cercle de fables allemandes qui, d'un côté, embrasse les poésies du Nord sur Edda, et de l'autre, a des points d'affinité avec les *nibelungen* du treizième siècle; comme, par-dessus tout, les chants héroïques des anciens Danois ont les plus grands rapports avec les anciennes ballades de l'Angleterre et de l'Écosse, tant par le caractère général du style poétique, que même en partie par la nature des sujets, nous pouvons affirmer sans crainte que ces anciennes ballades anglaises et écossaises ne doivent être considérées que comme des continuations locales d'un genre de poésie plus ancien, et répandu parmi toutes les populations germaniques. Ce genre aura peut-être passé en Espagne avec les Visigoths, et aura produit la naissance des romances *castillanes*, nom provenant d'un mot de la langue romane : *romanzo*. On sait généralement que les Allemands se servent indifféremment des mots *romanze* ou ballade, qu'ils regardent, bien qu'à tort, comme synonymes.

(1) Voir ce précieux recueil : Les deux plus anciennes poésies allemandes du huitième siècle, rétablies pour la première fois dans leur rhythme, et expliquées par les frères Grimm. Cassel, 1812.

Le caractère de ce genre de poésie, qu'on nomme donc indifféremment *romanze* ou *ballade*, est un des plus simples et des plus naturels, et pourtant, en général, il n'est pas aisé à définir. Quelque différence qui existe entre la poésie lyrique et la poésie de récit, cette dernière cependant prend facilement le ton lyrique quand le poète est emporté par la chaleur de ses sentimens : combien de passages des poésies lyriques les plus célèbres n'ont pas cette couleur lyrique! Dans l'enfance de l'art, cette incursion du genre épique sur le genre lyrique est d'autant plus naturelle, que les deux genres n'ont pas encore leurs limites bien distinctes, comme cela a lieu dans les temps postérieurs. La *ballade* primitive, ou la *romanze*, est donc, à proprement parler, un chant populaire, tant par son sujet que par la forme poétique : aussi, en Allemagne, ne donna-t-on pas à ces poésies d'autre nom que celui tout simple de chant, *lieder*, jusqu'à ce que, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, on leur appliqua le nom étranger de *ballade*, alors que commença dans la littérature allemande l'imitation des *romanze* espagnoles, et des ballades anglaises, et qu'en même temps l'opinion se répandit que ces poésies étaient une invention de l'Espagne et de l'Angleterre. La romance, ou ballade primitive, ne diffère du chant populaire, purement lyrique, que par son sujet épique, qui peut être très varié, mais qui doit toujours se rapporter au peuple. Des évènemens publics ou particuliers, des actions héroïques, des aventures amoureuses, des anecdotes comiques vraies ou supposées, peuvent fournir des sujets de ballades; leur destination toute populaire exclut nécessairement de ce genre la prétention. Le ton essentiel d'un véritable chant populaire exige une marche rapide dans le récit, et ne comporte pas de détails pittoresques ou poétiques; de plus, de telles poésies, destinées à être chantées par le peuple, ne doivent ni être trop longues ni contenir des développemens artistiques. Aussi consistent-elles, généralement, en évènemens succinctement racontés, ou bien dans une longue suite d'évènemens intéressans, dont elles ne traitent que les parties les plus saillantes, comme par exemple, les romances espagnoles du Cid, dont le talent de Herder a pu facilement faire un tout épique en les réunissant. C'est probablement ainsi que l'ancien chant des Nibelungen est résulté de plusieurs anciens chants populaires, et il ne faut pas trop dédaigner cette opinion que l'Iliade et l'Odyssée d'Homère ont pu devoir leur existence à un procédé semblable. En général partout où la poésie épique a atteint un haut degré de perfection, si nous voulions remonter jusqu'à sa naissance, il est présuma-

ble que nous en retrouverions les élémens primitifs dans les ballades ou d'autres poésies du même genre. On peut voir dans un livre publié en Allemagne (les chants héroiques de l'ancienne Russie [1]) que la ballade n'est pas d'une origine purement germanique, espagnole ou anglaise. Mais des circonstances accidentelles ont bien pu faire que, chez plusieurs peuples qui ont eu une poésie épique, la ballade ait disparu comme l'*epos* primitive. C'est à bon droit qu'on a regardé comme dignes d'une attention particulière les anciennes ballades castillanes, anglaises et écossaises, car elles renferment souvent bien plus de poésie naturelle que beaucoup de productions plus modernes et plus conformes aux règles de l'art. Au surplus, le peu de prétention qu'on attachait à ces poésies est bien d'accord avec l'anonyme gardé par le plus grand nombre de leurs auteurs. Ces productions naissaient comme les fleurs dans les champs; on se les chantait de l'un à l'autre, et, animé par le charme naturel de ces vers, celui à qui la poésie n'était pas étrangère ajoutait un nouveau chant à ceux qu'on lui récitait, sans avoir pour cela la moindre intention de se faire un nom illustre.

Musique de Chambre.

CONCERT DES FRÈRES MULLER DE BRUNSWICK.

Vous avez vu quelquefois de par le monde quatre sœurs à la taille mince, élevée, grêle, et toute d'une venue, ou bien quatre filles d'une mère courte, grosse, grasse, au nez écrasé, boules arrondies dans le même moule, parlant, toussant, marchant de la même manière; identités parfaites, dont le prestige est complété par l'uniformité du costume. J'aurais dû vous présenter des objets plus séduisans, et mettre en avant quatre belles femmes, puisque j'ai à vous parler de quatre musiciens excellens; mais la nature est plus riche dans le genre grotesque. Cet air de famille, cette unité de sentimens, cette physionomie de talens d'une exacte ressemblance, se rencontrent chez les quatre frères Muller; et si l'Etre des êtres a formé Haydn, Mozart, Beethoven, Onslow, pour composer des quatuors de violon, il a mis au monde, tout exprès, les frères Muller pour les exécuter. Les quatre archets semblent conduits par une même main, dirigés par une seule intelligence; le son est attaqué avec force ou bien avec douceur, diminué, enflé par d'insensibles gradations; le mouvement pressé ou retardé par les quatre exécutans avec un instinct prodigieux; la même nuance d'expression, quelque légère qu'elle soit, se fait sentir dans toutes les parties, si telle est l'intention de l'auteur. Leur *smorzando* est si parfait, qu'il conduit le son du degré le plus fort d'intensité jusqu'au silence absolu, sans que l'oreille puisse signaler l'instant où les archets ont cessé de frotter la corde; ils ne jouent plus, et pourtant on écoute encore; le son s'est évaporé, aucun accord n'agite l'air; mais ces dernières notes étaient si légèrement transparentes, d'une lueur si faible, que le vol d'une mouche aurait pu les couvrir, et continuer ensuite le *tutti*. Les plus voisins donnaient le signal des applaudissemens : ils pouvaient voir que les symphonistes avaient fini.

Ces qualités se rencontreraient difficilement chez des musiciens d'une force vulgaire; le jeu des frères Muller est d'une vigueur, d'une élégance rares, d'une justesse et d'une solidité à toute épreuve. Pendant une heure, j'ai cherché une note douteuse, et ne l'ai pas saisie, à travers les difficultés effrayantes, les traits scabreux et hardis d'une finale de Spohr, que la prestesse des mouvemens rendait très périlleuse. Le frère premier violon possède un talent supérieur sans doute à celui des autres; c'est un des maîtres les plus habiles de notre époque. Il est dignement secondé; quand un trait circule dans les quatre parties, on croit qu'il est fait par la même main. Je n'entrerai dans aucun détail sur les quatuors de Haydn, de Mozart, d'Onslow, de Fesca, de Beethoven, de Spohr, que ces virtuoses nous ont fait entendre. Je signalerai seulement les délicieuses variations du quatuor en *la*, de Beethoven; le finale du quatuor en *ré mineur*, de Spohr : morceaux dans lesquels les frères Muller se sont élevés au plus haut degré de la perfection connue, et qui peuvent les faire juger tout entiers dans deux genres différens. Ce finale renferme des combinaisons ingénieuses, des jeux d'une piquante originalité, dont la réussite demande une grande habileté.

Le quatuor d'instrumens à archet est une symphonie en abrégé; tout est complet sous des formes très simples : l'harmonie s'y montre avec une admirable clarté, le compositeur n'est jamais arrêté par les difficultés que présentent les modulations hardies; les violons n'ont pas besoin de corps de rechange : ils parlent toujours; le quatuor devient quintetto et sextuor, même au moyen des doubles cordes. Cette espèce de musique de chambre a été opprimée par le piano et les pianistes; elle ne sera jamais abandonnée : des exécutans tels que les frères Muller la feront triompher partout. La variété de coloris qu'ils savent donner aux œuvres des maîtres, les contrastes qu'ils obtiennent par la délicatesse de leurs demi-teintes opposées à toute la vigueur d'attaque,

(1) Le *Wladimir et sa Table ronde*. Leipzig, 1819.

prêtent au quatuor un charme, un intérêt, une passion qui attachent vivement. Ils ne subjuguent pas seulement les connaisseurs, les artistes, ils séduisent un auditoire fashionable, frivole même; il est du bon ton d'entendre les frères Muller, comme les symphonies du Conservatoire, dont ils offrent l'abrégé.

Les amateurs s'amusent beaucoup en exécutant des quatuors; ils se plaisent à prolonger leurs jouissances: c'est charmant quand ils n'ont pas d'auditoire. Un de ces *dilettanti* m'invitait un jour à assister à un de ces divertissemens qu'il se donnait en compagnie de trois affidés. — J'y consens volontiers, lui répondis-je, si demain vous voulez venir me voir dîner.

Puisque j'en suis sur le chapitre du quatuor, il faut que je vous conte une ingénieuse escroquerie d'un *dilettante* fanatique. Le comte de B*** avait un concert tous les mercredis; mesdames Pasta, Pellegrini, Garcia, et tous les virtuoses chantans y tenaient la partie vocale; on ouvrait la séance par un quatuor fort bien exécuté. Un soir, avant que l'auditoire fût assemblé, les quatre musiciens étaient à leur poste, et le comte leur dit : « Puisque nous sommes seuls, faites une répétition du quatuor de Haydn, en *si bémol*, que vous m'avez promis. — Mais, monsieur le comte, cela n'est pas nécessaire; nous le savons parfaitement. » Le comte insiste; il était vif, opiniâtre, très passionné; les musiciens se dévouent et répètent ce qu'ils possédaient merveilleusement. Pendant cet inutile essai, le salon se remplit. M. Vidal, qui tenait la partie de premier violon, MM. Urhan, Norblin, et un autre artiste dont le nom m'échappe, terminent le finale, et, au dernier accord, retournent les feuillets afin de recommencer. Le comte se lève alors et leur dit : « Toute réflexion faite, je suis certain que le quatuor suivant plaira beaucoup plus à la compagnie; » et il fait exécuter celui que l'on n'avait pas répété. Il eut ainsi deux quatuors au lieu d'un, et sut mettre à profit le loisir de ses musiciens.

Castil-Blaze.

CONCERT DE MADAME STOCKHAUSEN.

Malgré l'indisposition de madame Stockhausen, et la légère altération de sa voix, son brillant auditoire n'en a pas moins admiré sa belle et touchante manière de chanter les airs des genres les plus opposés. En l'écoutant, on oublie qu'il peut exister des méthodes, et l'on croit que cette aimable cantatrice n'a pas reçu d'autres leçons que celles de la nature; on ne peut en douter en entendant chanter par madame Stockhausen la belle scène de la *Mathilde de Guise*, de Hummel. Il nous a paru cependant que ce morceau avait épuisé les forces de la bénéficiaire; car nous croyons avoir observé qu'elle était souffrante dans les autres airs qu'elle a exécutés. Cependant le joli bolero de M. Dessauer a enlevé tous les suffrages, de même que le quatuor pour quatre voix, l'Invitation à la walse, et les charmans airs suisses. On a beaucoup applaudi M. Richelmi, ainsi que M. Boulanger, qui a chanté avec beaucoup de grâce la jolie romance de l'*Angelus*. Mademoiselle Jouare, jeune personne de treize ans, élève de M. Urhan, a fait preuve d'un talent remarquable en exécutant des vatiations de Czerny. Cette jeune virtuose promet de devenir une de nos pianistes les plus distinguées. Un solo sur la viole d'Amour a fourni à M. Urhan l'occasion de faire admirer de nouveau le talent et l'inspiration qu'on lui connaît. Quant au concerto pour la harpe, peut-être aurait-il produit plus d'effet si l'exécutant eût été mieux accompagné. M. Vidal, un de nos plus habiles chefs d'orchestre, a tiré le meilleur parti possible de ses musiciens, composés, pour la plus grande partie, de jeunes élèves du Conservatoire, sans aucune habitude de l'accompagnement, aussi la Fantaisie pour la harpe seule, sur des motifs de Moïse, jouée par M. Stockhausen, a-t-elle obtenu de nombreux applaudissemens.

Naumann.

REVUE CRITIQUE.

Mélodies dramatiques à une, deux ou trois voix, avec accompagnement de piano, par A. Bessems. Prix 10 fr.

Ce n'est pas sans un certain sentiment d'attente favorable que nous avons commencé l'exàmen de cet opuscule dû à la plume d'un compositeur que nous ne connaissons pas encore et qui vraisemblablement doit être un jeune homme. C'est que son œuvre se distingue de cette triste fabrication de romances qui nous inondent chaque jour, par une forme qui lui est toute particulière, forme aussi naturelle qu'artistique, et que l'auteur a résumée par ce titre : *Mèlodies dramatiques*; nous appuyons particulièrement sur ce point, parce que, dans les derniers temps, les compositions musicales se sont bòrnées presque entièrement aux romances, galops et airs variés, trois genres auxquels n'ont pas craint de descendre les grands opéras, et qui même ont dû parfois servir de type exclusif, comme cela est arrivé p. ex. pour l'ouverture de l'opéra comique *Une banne fortune*, ouverture qui n'est pas autre chose qu'un véritable galop. Autre fois, du moins, on laissait au talent des Tolbecque, des Musard et autres, le soin de réduire les opéras en contredanses; maintenant, grâce à nos compositeurs, les contredanses se trouvent toutes faites. Triste époque, qui ressemble à toutes celles où l'art est tumbé en décadence.

Revenons à l'opuscule en questioo. Le premier morceau est une scène sur une ode de Victor Hugo, et se compose d'une introduction pour le piano, d'un récitatif et d'un air d'une assez remarquable longueur. Le numéro 2 est intitulé *Baiser*, et a pour sujet une légende du moyen âge, avec la traduction moderne, pour uoe voix, avec accompagnement de piaoo. Une mélodie à deux voix, sur *Les cloches du soir*, forme le numéro 3, et le recueil est terminé par uoe prière à trois voix. En générale nous avons trouvé daos cette œuvre un vé-

ritable sentiment poétique, ainsi que des idées neuves et souvent d'un fort grand intérêt. Nous avons particulièrement distingué le numéro deux ; mais en même temps nous devons signaler, surtout dans l'accompagnement, une certaine recherche d'originalité qui rend parfois le sens au moins obscur ; nous désirons en outre, par amour pour l'harmonie de voir disparaître certains passages tels que les mesures 12 et 13 de la page 3. Du reste, le compositeur s'annonce comme un homme de talent, qui regarde son art d'un point de vue plus élevé qu'on ne le fait généralement. Nous lui souhaitons succès et bonne chance.

NOUVELLES.

, Le troisième concert des frères Muller aura lieu demain lundi 10 mars, n° 30, rue Neuve-St-Augustin. On entendra des quatuors de Mozart, en *mi* bémol majeur ; de Onslow, en *si* bémol majeur (inédit) ; et de Beethoven en *ré* majeur.

, *La Mascarade*, ballet de mesdemoiselles Fanny et Thérèse Elsler, les Taglioni de l'Allemagne, obtient beaucoup de succès à Berlin ; on applaudit surtout une mazurka hongroise, d'une grande originalité.

, Après l'*Alchimiste*, de Spohr, en répétition dans ce moment à Berlin, on y représentera *Ali-Baba*, de Cherubini, abandonné à Paris par M. Verron.

, *Le Moine de la montagne*, opéra de Wolfram, a obtenu un brillant succès à Hambourg.

, Les frères Eichhorn sont à Berlin, où ils donnent des concerts très suivis.

, *Les Trois souhaits*, opéra, paroles de Raupach, musique de Loewe, n'a obtenu que peu de succès à Berlin. On a remarqué des motifs très agréables, mais l'instrumentation, et les chœurs surtout, manquent de force et d'énergie.

, Les quatuors de Beethoven, œuvres 134 et 135, peu estimés lors de leur apparition, excitent dans ce moment l'enthousiasme à Berlin et à Vienne ; nous espérons que MM. Muller nous les feront entendre.

, C'est enfin définitivement demain lundi que nous verrons *Don Juan* à l'Opéra. D'avance on dit beaucoup de bien des décors et des costumes dans leurs concerts.

, *La bataille d'Arminius*, opéra nouveau de M. Chelard, sera incessamment représentée à Munich.

, La grande Messe en *si* bémol de Jean-Sébastien Bach, a été exécutée à Berlin au quatrième concert de l'Académie de chant, et n'a pas obtenu le succès que l'on attendait d'un des chefs-d'œuvre de l'immortel maître.

, *Berlin, le 27 février.*— On a célébré avant-hier à l'académie de chant un service funèbre en l'honneur de Frédéric Schleiermacher. Les membres de l'Académie de chant, réunis dans la chapelle ornée du buste de Schleiermacher, et auxquels s'étaient joints les élèves du défunt, ont exécuté devant une assemblée nombreuse, les morceaux suivans : le chœur de Fasch, *O mon âme, élève toi vers Dieu*, le *Requiem* de Fasch, ainsi que le *Sanctus*, le *Benedictus* et le *Hosanna* du *Requiem* de Mozart. Après la fin du chœur, M. Lichtenstein, l'ami et le collègue du défunt, a prononcé un discours sur les rapports de ce dernier avec l'Académie de chant, et sur ses longs efforts pour la prospérité de cet établissement. La seconde partie de la fête a été consacrée à des fragmens du *Messie*, de Haendel, ouvrage dont Schleiermacher faisait le plus grand cas ; ces fragmens étaient le chœur *Gloire à Dieu*, le chant *Il fait paître ses troupeaux*, l'air *Il fut méprisé*, le chœur *En vérité il a supporté notre maladie*, et le chœur final *Elevez-vous.* Nous n'avons pas besoin de dire qu'un profond recueillement a régné dans tout le cours de cette cérémonie, et que tous ces morceaux ont été exécutés avec le talent supérieur qui place au premier rang l'académie de chant de Berlin.

, Paganini quitte demain Paris pour se rendre à Londres, il donnera un concert à Amiens et à Lille, et trois soirées ou matinées à Bruxelles. Nous regrettons vivement de ne l'avoir pas entendu cette année à Paris.

, Madame Feuillet-Dumus a donné un concert à Grenoble. Nous suivons avec plaisir les progrès de cette harpiste distinguée, parceque nous voyons en elle un talent supérieur, que nous croyons de notre devoir d'encourager partout où nous le rencontrerons.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

Gomis. Ouverture du Revenant, pour le piano. 5 francs.
Beethoven. Collection complète des œuvres pour le piano ; livraisons 12, 13, contenant trios pour piano, violon et violoncelle. Op. 38, 70 et 97. En partition, avec les parties séparées détachées ; livraison 14, contenant : deux grandes sonates pour piano et violoncelle, ou violon. Op. 5, n°s 1 et 2, et sonate pour piano, cor, ou violoncelle. Op. 17. Prix de souscription, 8 francs par livraison.
Glaeser. « Près du Gouffre aux Pierres », romance traduite de l'allemand, par Émile Deschamps, et chantée par mademoiselle Francilla Pixis. 2 fr.
Le même avec accompagnement de guitare. 1 fr.
Hérold et *Halevy.* Ludovic, arrangé en quatuor, pour deux violons, alto et basse, par *Strunz* ; 2 livraisons ; chaque : 15 fr.
— Ouverture du même opéra, arrangé pour les mêmes instrumens, par le même. 5 fr.
— Le même opéra en quatuors, pour flûte, violon, alto et violoncelle, par le même ; 2 livraisons ; chaque : 15 fr.
— Ouverture du même opéra pour les mêmes instrumens, par le même. 5 fr.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi* : la Muette. — *Mercredi* : Robert. — *Vendredi* : Relâche.
THÉATRE ITALIEN. *Mardi* : la Donna del Lago. — *Jeudi* : la Donna del Lago. — *Samedi* : Il Bravo.
OPÉRA-COMIQUE. *Dimanche* : le Pré aux Clercs, Picaros et Diego. — *Lundi* : le Nouveau Seigneur, le Château d'Urtubi, Marie. — *Mardi* : le Revenant, le Pré aux Clercs. — *Mercredi* : le Château, les Souvenirs, les Voitures. — *Jeudi* : le Pré aux Clercs, une Bonne Fortune. — *Vendredi* : le Maître de Chapelle, le Revenant, une Bonne Fortune. — *Samedi* : le Château, une Heure de Mariage, le Revenant.
CONCERTS. *Lundi* et *Jeudi* : Soirées musicales des quatre frères Muller. — *Mercredi* : madame Georgette Ducrest. — *Vendredi* : M. Haumann.

Dans une discussion d'art assez vive, qui avait eu lieu dimanche dernier, entre MM. Maurice Schlesinger et Théodore Labarre, discussion qui était d'ailleurs complètement étrangère à ce dernier, M. Schlesinger ayant cru remarquer quelques expressions offensantes pour lui, en avait demandé satisfaction à M. Labarre. Tout en disant qu'il ne croyait avoir commis envers M. Schlesinger aucune offense personnelle, M. Labarre s'était empressé de se mettre à sa disposition. Une rencontre devait avoir lieu ce matin ; mais les quatre témoins ne s'étant point accordés sur la question à qui appartiendrait le choix des armes, sont convenus de s'en rapporter sur ce point à la décision d'un arbitre. M. Léon Pillet ayant déclaré qu'il lui était impossible de reconnaître un offenseur dans une discussion d'art où il ne voyait aucune affaire, les quatre témoins se sont réunis à cette décision ; et en conséquence ils se sont unanimement opposés à ce que l'affaire entamée fût poursuivie plus loin, reconnaissant des deux parts que ces messieurs n'étaient nullement intéressés à une rencontre que ne motivait aucune espèce d'offense personnelle.

Cette déclaration arrêtée en présence des parties et des quatre témoins par M. Léon Pillet, le 6 mars.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Ci-joint 3me Supplément, contenant trois *Canons*, *fac simile* de l'écriture de Cherubini.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

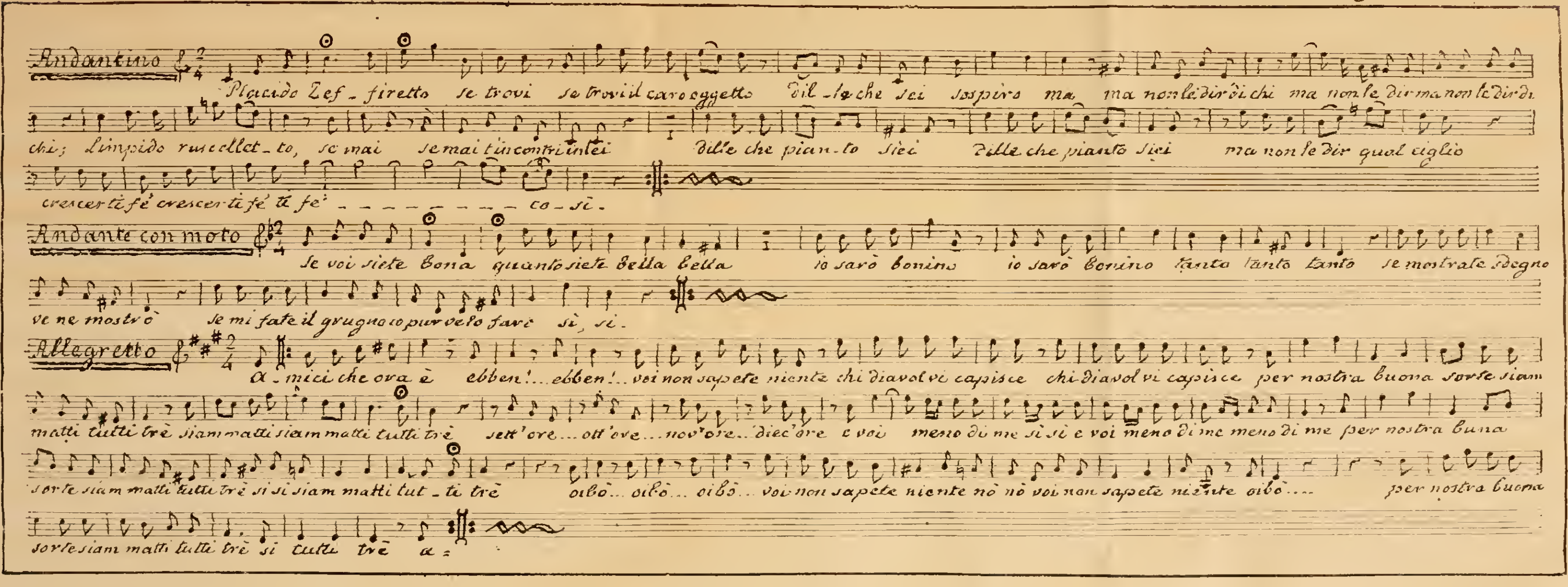
Supplément au 10e Numéro

GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

1re Année. 9 Mars 1834

Fac-Simile de l'écriture de Mr Cherubini

Canoni a 3 Voci Composti da L. Cherubini e copiati di sua propria mano per il suo caro Halevy.



GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 11.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
Fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

LA **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 16 MARS 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

MM. les Abonnés dont l'abonnement finit le 31 mars, sont priés de le renouveler, s'ils ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du journal. Tous les bureaux de Messageries en province acceptent les abonnemens sans augmentation de prix.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

DON JUAN, de Mozart.

La réapparition de cet immortel chef-d'œuvre de notre divin Mozart, sur la première scène de la capitale de France, est un évènement remarquable, qui appartient à l'histoire de la musique, parce qu'il est à la fois un témoignage éclatant du haut mérite de l'ouvrage et un indice de l'état actuel de l'art à Paris.

Quant au mérite positif et actuel de ce chef-d'œuvre, si justement célèbre, on me dispensera, sans doute, d'en faire ici l'objet d'un examen. Qui oserait mettre en doute si le *Don Juan* de Mozart est encore à la hauteur des productions musicales de notre époque? Je me bornerai donc à examiner si, au contraire, notre éducation musicale est assez développée, assez perfectionnée pour qu'il nous soit donné d'apprécier l'œuvre de Mozart dans toute son étendue. Cependant, si l'on admet que cette question ne saurait rester un moment indécise, et si, néanmoins, le succès des deux premières représentations de *Don Juan* n'a été *qu'un succès très médiocre*, on est amené à rechercher les causes de cet évènement, et à reconnaître qu'elles doivent nécessairement exister non dans la composition elle-même de Mozart, ni dans l'imperfection de nos facultés musicales, mais dans la manière dont son ouvrage a été *reproduit* et *exécuté* sur la scène de l'Académie royale, par les artistes qui en étaient chargés.

Pénétré de l'importance de ma tâche, surtout en ce qui concerne la manière dont cet opéra de Mozart a été *reproduit* à titre de chef-d'œuvre de musique poétique, je me contenterai de parler aujourd'hui de *l'exécution* et de quelques circonstances accessoires, nées du hasard, qui n'exigent pas une seconde audition de l'ouvrage pour être remarquées. Rien n'a été épargné à l'égard de la mise en scène, pour en rendre la représentation digne du grand compositeur et du renom de l'Académie royale de musique sous ce rapport; les décorations sont notamment d'une rare beauté, quoique, du reste, elles aient peut-être quelque chose de monotone et de sombre. Pour ce qui regarde la précision admirable du mouvement des machines, dont la perfection fait tant d'honneur à l'industrie de l'homme, nous dirons que nos oreilles ont été désagréablement affectées par le coup de sifflet qui donne le signal des changemens à vue, et dont le bruit se mêle souvent d'une manière équivoque aux applaudissemens du parterre, qui, au surplus, ne semblent pas toujours être spontanés : ne serait-il pas possible de trouver un autre moyen pour diriger les ouvriers machinistes? Le ballet n'entre pas dans le domaine de notre critique; toutefois, nous ne tairons pas bien qu'il nous ait paru être lié avec beaucoup d'intelligence à l'ensemble de la représentation, qu'il est monté d'une manière mesquine, et l'on peut s'étonner de ne pas y voir figurer les premiers sujets de la danse. La musique, aussi, pourrait donner lieu à un certain nombre d'observations. Combien ne souffre-t-on pas d'entendre tantôt le duo délicieux de Figaro,

travesti en musique de danse, et exécuté en mesure redoublée, avec accompagnement de trompette, de timbales, de la grosse caisse; tantôt..... mais tout ceci rentre dans la matière de notre second article.

Le principal rôle, celui de Don Juan, est confié à Nourrit, artiste qui, sans doute, a rendu de grands services à l'Opéra Français, mais dont les qualités comme chanteur ne nous paraissent pas assez appropriées à la nature de cet ouvrage, et qui, selon notre avis, n'a pas convenablement saisi le caractère et l'esprit de son rôle. J'ajouterai que cette voix de ténor, souvent obligée de recourir au fausset, laisse beaucoup à désirer dans les morceaux d'ensemble, et qu'elle n'y fait pas assez entendre ces puissantes notes de baryton que doit faire vibrer le Don Juan écrit par Mozart; car Mozart a tracé ce rôle pour une voix de baryton. Nous avons avancé qu'en général Nourrit n'avait pas bien saisi le caractère de son rôle; en effet, il nous a paru que ce chanteur s'était représenté le personnage de Don Juan non comme le mieux élevé et en même temps le plus étourdi des roués, mais comme un libertin dépourvu d'éducation et enclin aux voluptés grossières, ce qui devait nécessairement entraîner Nourrit à plusieurs méprises. Cependant, cet acteur nous semble avoir aussi failli une fois en un sens contraire; dans le duo si délicieux : *là, devant Dieu* (*La ci darem la mano*), il représente plutôt un amant langoureux, que le chevaleresque et léger séducteur de Zerline, et dès-lors, par le ralentissement ainsi nécessairement amené du mouvement, il imprime, sous le rapport musical, à ce chant si plein de charme, un caractère tout autre que celui qui était dans la pensée du compositeur. D'un autre côté, M. Nourrit manque l'effet du célèbre morceau: *Fin qu'hann' dal vino* par des éclats de voix et par une pantomime exagérée, qui, suivant notre opinion, ne s'accordent nullement avec le caractère de son rôle; aussi, le succès si universel de cet air ne s'est-il pas vérifié à l'Opéra, où il n'a pas été redemandé, tandis que, partout, on le fait répéter plusieurs fois.

Le rôle d'homme dont l'exécution est le mieux assurée, se trouve confié à Levasseur; c'est celui de Leporello, ce serviteur à la fois sottement hardi et délié; fidèle à son maître, que néanmoins il se permet de sermoner; qui se plaint de sa condition, et dont, pourtant, la gaîté ne se dément jamais. Toutefois, nous voudrions voir Levasseur donner à ce rôle une expression moins dramatique et plus joviale, et envisager l'ensemble de ce caractère d'un point de vue un peu plus élevé. Dans tous les cas, il a pris l'air : *Nuit et jour*, dans un mouvement trop lent, et la manière dont il le chante vaut mieux que son jeu. Cet Octavio sans âme et sans courage a également été assez bien représenté par Lafont; nous croyons cependant que sa partie conviendrait mieux à Nourrit, et qu'au besoin ce dernier pourrait être remplacé dans son rôle de Don Juan par Lafont, dont la voix a évidemment plus de consistance et lui permettrait peut-être de chanter tout ce rôle comme il est écrit. Dabadie s'acquitte convenablement de celui de Mazetto : seulement, son embonpoint, dont malheureusement la plupart des autres sujets de l'Opéra offrent le pendant, et qui témoigne, du reste, des loisirs béats des prêtres de ce temple des arts; seulement, disions-nous, l'embonpoint de Dabadie s'accorde mal avec l'idée que l'on se fait de l'amant de Zerline, et quant au jeu de cet acteur, il est au moins un peu froid et guindé, au lieu d'être naïf et animé.

Nul doute que, plus tard, le personnage d'Anna ne soit encore mieux représenté qu'il ne l'est déjà par mademoiselle Falcon, que sa beauté et sa jeunesse rendent aussi intéressante que ses grandes dispositions pour l'art musical. La tâche de faire valoir le rôle d'Anna dans toute l'étendue de son importance, est une des plus difficiles, notamment dans une salle aussi vaste que celle de l'Opéra. A la seconde représentation, mademoiselle Falcon a osé aborder quelques difficultés qui sont encore quelque peu au-dessus de ses moyens, néanmoins elle a reçu des applaudissemens bien mérités, surtout après le grand air si difficile à rendre, et qu'elle a dit avec âme et chaleur. Madame Dorus-Gras a eu de beaux momens dans le rôle d'Elvire, ingrat sous plusieurs rapports; toutefois, elle ne nous a pas semblé assez pénétrée du ressentiment amer d'un amour dédaigné; car elle n'a pas assez fait ressortir dans son chant, ni dans son jeu, ces extrêmes de la haine et d'un tendre abandon, qui doivent se manifester dans sa position. Mesdames Dorus et Falcon peuvent, au surplus, ainsi que Levasseur, revendiquer le grand mérite de n'avoir pas défiguré les mélodies de Mozart par de fades ornemens, et de n'avoir rien négligé pour saisir l'esprit de la plus riche et de la plus grande des partitions.

Madame Damoreau, autrefois si certaine de son triomphe dans des rôles du genre de celui de Zerline, est demeurée bien au-dessous du portrait idéal que nous nous en étions fait; elle a été presque toujours froide, au lieu de représenter une jeune fiancée pénétrée d'amour et de vagues désirs : en même temps elle a souvent *rectifié* Mozart, sans remplir le rôle qui lui était assigné, celui d'être le personnage agréable et vivifiant du drame. Il nous semble que Mozart entendait tout au moins aussi bien l'art d'orner ses chants que cette habile

cantatrice. Nous croyons donc donner à madame Damoreau un conseil salutaire, en l'engageant à chanter le rôle de Zerline tel qu'il est écrit.

Les morceaux d'ensemble et les chœurs ont été, notamment pour Paris, exécutés avec un talent extraordinaire, et l'orchestre, de son côté, ne laisse rien à désirer.

Il résulte de nos diverses observations que le succès de cet opéra des opéras a dû, nécessairement, être *médiocre*, à cause de la manière si imparfaite dont différens rôles sont rendus. Dans notre prochain article, nous ferons voir que la représentation de cet ouvrage renferme des germes d'inconvéniens plus graves encore, s'il est possible, germes qui se trouvent dans l'influence immédiate de la forme vicieuse que la direction de l'Opéra, *anti-artistique*, a adopté pour la reproduction de cette partition de Mozart. Nous démontrerons, enfin, qu'il ne faut rien moins que l'éclatant mérite de son œuvre pour le garantir d'une chute complète. Si nous devons être témoins de ce fâcheux évènement, qu'il nous soit, du moins, permis d'en demander un compte sévère à ceux qui auront amené une catastrophe si déplorable; et c'est avant tout au directeur, qui sacrifie tout à ses calculs pécuniaires, que nous la reprocherons, comme la conséquence infaillible de son obstination à vouloir que tout grand ouvrage représenté à l'Opéra soit en *cinq actes*.

(*La suite dans un prochain numéro.*)

De la Musique
ET DE LA POÉSIE NATIONALES,

PAR JOSEPH MAINZER.

(DEUXIÈME ARTICLE.)

Dans notre précédent article, en parlant de la poésie et de la musique nationales polonaises, nous avons remarqué que celle-ci, généralement, était restée au-dessous de la grandeur des évènemens; nous pouvons ajouter qu'elle ne s'est jamais élevée à la hauteur de la poésie; pourquoi? c'est que la même élévation de sentimens n'inspirait pas le poète et le musicien; c'est que le même évènement qui mettait en feu le génie du premier, parvenait tout au plus à conduire le second jusqu'à l'état de tiédeur; c'est que l'enthousiasme avait dicté l'ode, l'hymne, le chant patriotique, et que la musique arrivait à la suite, non plus empreinte de la grandeur du sujet, mais comme traînée par force et seulement pour ne pas rester tout-à-fait en arrière.

Tel fut le résultat du système pernicieux qui précéda la révolution de 1830; le pouvoir, à qui il eût été impossible d'acheter tous les poètes d'une nation éminemment poétique, s'était rejeté sur les artistes, et les artistes étaient devenus courtisans; à peine brillait un talent musical, que, du cabinet de Saint-Pétersbourg, arrivaient les tabatières enrichies de diamans, les pensions, les honneurs, comme autant de chaînes jetées sur son indépendance. Aux premières œuvres de *Kurpinski*, quel avenir semblait prêt à se dérouler! Qui n'aurait pensé que son nom, devenu bientôt européen, allait se placer au milieu de ces noms glorieux qui vivent dans toutes les nations et dans tous les siècles? Le czar s'empressa de prodiguer ses faveurs à l'artiste, et l'artiste chanta la gloire du czar. Kurpinski, maître de chapelle, avait accepté des devoirs à remplir, et son génie, veuf d'une noble indépendance, devait rester enchaîné au char de fortune de son bienfaiteur.

Quelques poètes aussi se prosternèrent devant le pouvoir; la même observation leur est applicable. Ainsi voyons-nous le poète classique *Osinski*, célèbre par sa traduction de Corneille, popularisé par l'hymne à la gloire de Kopernik, par l'ode consacrée aux braves qui s'illustrèrent dans les guerres de Napoléon, prêter sa plume perfide au chef de la Sainte-Alliance, Alexandre; et la même voix qui avait dit:

« Réjouis-toi, Pologne, heureuse Pologne, réjouis-» toi; la gloire de Kopernik retombe sur sa patrie! »

fit entendre, quelques années plus tard, ces paroles serviles:

« Salut à toi, Czar, roi de la terre polonaise; tu nous » as donné l'existence et des lois; qu'une gloire éternelle » soit ta récompense! »

A ces vers, Kurpinski allia sa musique, et tous deux s'unirent pour adorer le neveu de Catherine. Aussi, le premier, plongé dans un honteux silence au moment de l'insurrection, recula devant la pensée de coopérer à la chute du trône dont il avait été l'appui; et, dans les productions du second, ne se fit point apercevoir ce feu sacré dont l'époque révolutionnaire aurait dû embraser son génie. Le temple de la Liberté ne pouvait devenir le sanctuaire des hommes qui avaient sacrifié sur les autels du despotisme.

Une autre cause, non moins grave, se joignait à celle que nous venons d'exposer, pour comprimer en Pologne l'élan de l'art musical. Le pouvoir ombrageux ne confiait qu'à des hommes dévoués la direction de l'éducation publique; ils manquaient de talent et de probité; qu'importait, s'ils étaient obéissans et fidèles sujets? Le certificat de capacité n'était considéré que comme une misère; tout dépendait d'un certificat de servilisme. Croirait-on, par exemple, que le chef de la police se-

crète, le général des espions (1), était un des directeurs de l'éducation musicale? A lui était dévolu le soin de prescrire la marche à suivre, de désigner les individus à protéger, de choisir les professeurs et les élèves : avec un tel directeur, une cantatrice, pour obtenir de l'avancement, ne devait point compter sur son talent; cet avancement n'avait lieu qu'en raison du degré de complaisance qu'elle avait pour le rémunérateur. Comment les arts auraient-ils pu grandir dans le temple qu'abandonnaient la justice et la vertu? Où rencontrer, dans un tel état de choses, un compositeur capable de sentir et de traduire les poésies de Goszczynski?

Mais si pour les chants d'un peuple qui travaille à conquérir la liberté il manque le génie d'un grand compositeur, alors ce peuple puise au trésor des autres nations, s'empare du thème musical qui lui convient, et le marie à sa propre poésie. Tandis que pour alimenter ses jouissances, la caste des opulens, mettant à contribution chaque climat, fait venir de tous les points du globe, l'or, les diamans, les perles qui doivent assouvir sa passion pour le luxe, le peuple, dans ses jours de règne, ne recherche que les richesses morales qui peuvent élever son imagination et accroître son enthousiasme.

Pendant la révolution polonaise, se rencontraient sur les bords de la Vistule, des chants partis des bords de la Seine et de la Tamise; là, vous eussiez entendu *la Marseillaise*, *le Chant du départ*, *la Parisienne*. Dans les rues de Varsovie, le peuple chantait en polonais sur le motif de *la Muette de Portici* :

« Conduis ta barque avec prudence. »

La jeunesse répétait les joyeuses et patriotiques chansons de Bursche (étudiant). La mémoire de Sand, tombé victime d'un enthousiasme trop vif, est autant et peut-être plus conservée parmi les étudians polonais que parmi ses collègues de la Germanie.

God save the king est aussi devenu en Pologne un chant national, avec cette différence que les Anglais adressent à un homme leur adoration religieuse, tandis que les Polonais au nom du roi ont substitué le nom sacré de la patrie. C'est avec les larmes aux yeux qu'ils chantent :

« Gloire à toi, terre polonaise! »

Quelle verve patriotique, quelle noblesse de souvenir, quelle révélation d'avenir dans ce chant où le poète national a substitué si dignement le pays au roi!

« L'étranger n'outragea pas toujours notre sol, dit le » poète; le Polonais jadis fit son entrée triomphale à » Moscou, et devant lui trembla le seigneur d'au- » jourd'hui.

» Ne t'enorgueillis pas, tyran, de l'esclavage dans » lequel tu nous tiens asservis; va devant les remparts » de Zamosc, interroge les tours de Gostynin : elles te » diront que les czars y restèrent prisonniers.

» Allemand ingrat, tu veux nous allemaniser, tu veux » qu'avec le nom polonais périsse le génie de notre » peuple; à nous cependant tu dois de n'être pas de- » venu Turc; l'existence de Vienne, c'est à nous que » tu la dois.

» Terre polonaise, relève ta gloire, fais briller encore » le sabre de Kosciuszko pour la mort de nos ennemis; » frères, jurons de périr plutôt que de voir nos enne- » mis dans nos murs. »

Il est impossible de rendre la beauté de ce chant, dont chaque strophe rappelle le passé pour ouvrir la carrière de l'avenir.

Ainsi la royauté anglaise prête sa musique à la poésie révolutionnaire de la Pologne.

Parmi la jeunesse, brille dans tout son éclat l'esprit de progrès et de liberté; c'est chez elle que l'enthousiasme s'élève au plus haut degré : le signal de l'insurrection fut donné par les porte-enseignes et les étudians; c'est aussi parmi la jeunesse que se manifeste dans toute sa splendeur le génie de la poésie. Ici nous revenons à *Mickiewicz*, dont nous avons blâmé la tendance politique et le catholicisme; ici, nous nous empressons de lui assigner la première place entre tous les poètes polonais; car aucun nuage ne pâlit le génie de sa jeunesse, car sa verve, éveillée par le contact des jeunes conspirateurs qui rêvaient l'affranchissement de l'humanité, s'éleva jusque dans les régions célestes pour y puiser et verser sur la terre des torrens d'une lumière resplendissante et pure.

Les poésies du jeune Mickiewicz, répétées d'abord par les sociétés secrètes des Philarètes, se répandirent bientôt dans le pays, et devinrent nationales; partout elles excitèrent la plus vive admiration, partout elles furent jugées incomparables, soit que le poète eût voulu, comme par prudence et pour échapper à l'œil ennemi de la censure, ne laisser qu'entrevoir la portée et la hauteur de sa pensée, à travers l'innocente description des réjouissances d'un banquet, soit qu'il adressât à ses jeunes amis l'hymne solennel dans lequel s'exhalait son âme tout entière.

Allons, jouissons de la vie,
Nous vivons seulement une fois;
Que cette coupe d'or
Ne soit pas un vain appât pour nous;
Prends et bois jusqu'à ce qu'elle soit vide,

(1) Roznieckí.

Qu'elle circule et fasse le tour de notre cercle,
Comme l'avant-coureur du bonheur.

Puis, au milieu de joyeux couplets, se trouve celui-ci :

Du compas, de la balance, de la mesure,
Servez-vous pour la matière inerte;
La force, elle doit se mesurer selon le dessein,
Et non le dessein selon la force;
Car, là où le cœur brûle,
Le compas de l'enthousiasme, c'est l'âme,
Le bonheur public est l'échelle,
Là, un est plus grand que deux.

Mais où Mickiewicz s'est surpassé lui-même, c'est dans l'*Ode à la jeunesse;* il est difficile de concevoir comment l'homme qui, dans cette poésie, embrasse l'univers, la régénération du globe, la délivrance de l'humanité entière, a pu tomber dans ses productions postérieures jusqu'à servir une caste, une secte. Ecoutons les paroles sublimes du poète d'alors : elles sont la plus amère critique du poète d'aujourd'hui :

Sans cœur et sans âme sont ces peuples de squelettes!
Jeunesse, prête-moi tes ailes,
Que je m'élève au-dessus du monde mort,
Pour entrer dans le paradis des illusions;
Là où l'enthousiasme crée des miracles,
Sème les fleurs d'une nouvelle vie.
Fait briller l'espérance dans des images dorées!
Que le vieillard, affaibli par l'âge,
Courbant vers la terre son front ridé,
Voie le cercle de l'univers
Tel que lui permet de le voir sa vue affaiblie ;
Jeunesse, élève-toi au-dessus de la terre,
Et d'un œil de soleil
Pénètre l'humanité d'une extrémité à l'autre.
Jette ton regard en bas,
Là, où un brouillard obscurcit la paresse environnée par le chaos,
C'est la terre!
Regarde comme sur sa surface morte
S'élève un reptile dans ses écailles;
Il est son propre gouvernail, son pilote, son vaisseau;
Poursuivant les êtres plus petits, plus faibles que lui,
Tantôt il s'élève, tantôt il s'enfonce,
La tempête l'oublie; lui, il ne se soucie pas de la tempête;
Soudain il se brise et s'évanouit contre la pierre comme (une bulle de savon;)
Personne ne connait son existence ni sa perte,
C'est l'égoïste!
Jeunesse, ton nectar de vie est doux
Seulement alors qu'il se communique;
Le chœur céleste se réjouit seulement alors
Qu'un fil bienfaiteur l'unit aux autres cœurs;
Ensemble, jeunes amis!
Dans le bonheur d'un seul se confond le but de tous;
Heureux celui qui meurt avant d'avoir fini sa carrière,
Si son cadavre sert de marchepied à la gloire.
Ensemble, jeunes amis!
Quoique la route soit glissante et raboteuse.
La violence et la faiblesse défendent l'entrée;
La violence, il faut la repousser par la violence;
Apprenons dès notre jeune âge à briser la faiblesse;
Celui qui, dans son berceau, terrassa l'hydre,
Anéantira les centaures quand il sera adolescent;
Il arrachera à l'enfer sa victime,
Il s'élèvera aux cieux pour cueillir des lauriers;
Atteignez là où la vue n'atteint pas,
Brisez ce que ne brise pas l'esprit;
Jeunesse, ta puissance est gigantesque,
Et ton bras est comme la foudre.
Allons, serrons nos bras,
Entourons de fortes chaînes la surface de la terre;
Concentrons nos esprits dans un seul point,
Et dans un seul point nos âmes;
Globe, émeus-toi!
En rejetant l'écorce pourie,
Tu amèneras de vertes années.
De même que dans le pays du chaos et de la nuit,
Au milieu d'élémens discordans,
L'Être Suprême, par ce seul mot: Sois! créa l'univers,
Les vents soufflèrent, les eaux se séparèrent, les astres brillèrent;
Ainsi, dans le pays de l'humanité
Règne une sombre nuit,
Les élémens de la volonté sont dans une guerre continuelle;
Mais le feu de l'enthousiasme brûle,
Il naît de l'amour,
L'amitié le consolide par des liens immortels;
Et les glaces seront brisées,
Et les préjugés qui obscurcissent la lumière s'évanouiront!
Salut, aurore du bonheur,
Après toi brille le soleil de la délivrance!

Quand on se rappelle que seize adolescens firent l'attaque du Belvédère, traversant les escadrons russes pour briser le colosse du Nord dans le palais du czarewicz Constantin; il semble que de leurs âmes dégagées des liens terrestres s'échappait ce chant sublime :

Jeunesse, atteins où la vue n'atteint pas,
Brise ce que l'esprit ne brise pas!

Quand, après cette inspiration divine dont nous ne pouvons offrir ici que le squelette, on lit les œuvres postérieures du même poète; quand on l'entend rehausser les princes et les seigneurs qui détruisirent l'œuvre de la jeunesse, on se rappelle ces amans malheureux qui gravissaient Leucate pour se précipiter dans le fleuve de l'oubli.

Sans doute, ce genre de poésie, riche de tableaux, de paraboles et de figures poétiques, n'est pas à la portée du peuple; pourtant elles n'en sont pas moins nationales, ces productions du génie que conserve la société éclairée, qui vivent dans le cœur de la jeunesse; car, avec le progrès des lumières, elles deviendront la propriété du peuple, à qui elles furent destinées.

En parlant de ce genre de poésie, il nous est impossible d'omettre le *Banquet de la Vengeance*, par *Goszczynski.* Fidèle à ses principes, ce jeune poète prépare dans les sociétés secrètes l'affranchissement de sa patrie, et, au jour de l'insurrection, s'empare de la tâche la plus difficile; réfugié, sa plume est exclusivement consacrée au peuple et à ses martyrs : elle est pure de courtisanerie et de superstition.

Ce n'est point un banquet aux guirlandes de fleurs, au vin petillant, que le banquet de la Vengeance; les coupes y sont pleines de sang, des larmes remplacent le nectar, et les mets y sont des poignards. A ce banquet solennel, le poète invite les tyrans de la terre avec leurs satellites, les chefs de l'oppression avec leurs soutiens : la superstition et les priviléges; et les chœurs les reçoivent, la coupe pleine de sang dans une main, des poignards dans l'autre. Il n'est pas avare, le poète; ces poignards, il les offre non seulement aux tyrans, mais encore aux nobles qui exploitent les serfs, *aux prêtres qui, en se cachant sous le voile de l'humilité du Christ, mangent Dieu pour créer Satan, s'introduisent dans l'âme pour gouverner le corps, inventent les jouissances du ciel pour ravir le bonheur terrestre, commandent le détachement des biens temporels pour s'en emparer.*

Quand on compare la musique avec ces œuvres du génie poétique, qui peuvent être placées au premier rang parmi les poésies du monde entier, on s'étonne de la médiocrité dans laquelle se traînèrent les compositions musicales. *Kœrner*, en Allemagne, a trouvé *Weber; Goszczynski*, *Mickiewicz* et *Zalewski*, dont nous parlerons plus tard, attendent encore un génie musical qui puisse atteindre à la hauteur de leurs inspirations.

(*La suite à un prochain numéro.*)

CONCERTS DU CONSERVATOIRE.
QUATRIÈME SÉANCE.

Symphonie en *la*. — Ouverture de la *Flûte enchantée*. — Ouverture d'*Euryanthe*. — *Laudi spirituali* du 16e siècle. — M. Mazas.

Ce programme semblait annoncer une séance brillante, une de ces séances dont les amateurs voudraient pouvoir hâter le moment, une fois que l'affiche en a fait mention, et qu'un enthousiasme toujours soutenu, toujours croissant, leur fait paraître si courtes lorsque l'heure en est venue. Cette fois, en effet, leur empressement ne pouvait être mieux justifié : une des plus merveilleuses symphonies de Beethoven, deux magnifiques ouvertures, un cantique sublime du moyen-âge, que de trésors réunis! quelle source de pures et nobles émotions! Sans doute rien n'a manqué à l'exécution des trois chefs-d'œuvre de musique instrumentale qu'on nous a fait entendre. Il eût été impossible à l'auditeur le plus exercé de signaler la moindre inexactitude, la plus légère négligence : partout même précision, même sentiment des nuances, même fougue de la part de l'orchestre. Et cependant, il faut quelque chose de plus qu'une exécution parfaite et un excellent choix des principaux morceaux pour former un concert intéressant. Avec une parfaite exécution, il faut encore ce rapport de sympathie qui s'établit entre les exécutans et l'auditoire; cette sorte de vibration harmonique qui se propage, comme un fluide magnétique, de l'âme du compositeur à l'âme de ceux qui sont chargés d'interpréter sa pensée, et de là, jusqu'à l'âme de ceux qui écoutent, pour confondre cette masse d'hommes dans une même et grande impression et leur faire subir la même influence. Il ne suffit pas que le choix des morceaux soit excellent, il faut encore qu'il soit habile, c'est-à-dire, que les morceaux soient disposés de telle manière que le second ne fasse pas naître des émotions de même nature que celles produites par le premier, et ainsi de suite. Or ces deux choses ont peut-être manqué au concert de dimanche dernier, quelque riche qu'en fût la composition; enfin, je ne sais quoi de monotone a pesé sur une partie de la séance. Cela ne peut souvent guère s'expliquer; mais quiconque a l'habitude des solennités publiques a pu s'en convaincre plusieurs fois. Il en est du public comme de l'individu : dans certains cas, *il n'est pas disposé*. Telle chose a excité son admiration, il la redemande; il semble que rien ne manque aux conditions du succès : point du tout; l'effet n'est plus le même. Reste à trouver la cause de ce phénomène.

La symphonie en *la* a néanmoins produit son effet accoutumé. Il est évident qu'en l'écrivant le poète s'est livré à toute la fantaisie, à tous les caprices de son imagination, sans préoccupation d'une pensée arrêtée, sans objet déterminé. Ce n'est point ainsi qu'il a conçu la *symphonie héroïque*, la *pastorale*, et même la *symphonie avec chœur*, qu'il a composées sous l'inspiration d'une idée, ou dans le but de peindre des scènes de la nature. La symphonie en *la* est une œuvre essentiellement fantastique. Le poète y a groupé toutes sortes d'images, d'accidens, de tableaux, et en a fait une fantasmagorie que l'on pourrait comparer, abstraction faite de la profonde ordonnance et de la suite logique des idées musicales, au rêve d'un homme qui s'endormirait après avoir lu la *Divina Comedia*, et dont l'imagination lui retracerait, sous des formes à la fois vives, soudaines et capricieuses, les merveilles de ces trois mondes que le génie de Dante vient de dérouler à ses yeux. Et pourtant, quel que soit le caractère fantastique et vague de cette symphonie, ne croyez pas que l'esprit de l'auditeur soit libre d'aller où il lui plaît, de plier, en quelque sorte, la pensée du compositeur à la sienne propre, de lui prêter une couleur et de lui imprimer une direction arbitraires; il n'en est pas ainsi : l'idée de Beethoven le domine, le subjugue toujours. Singulière puissance du génie, qui commande et maîtrise sans cesse, alors même

qu'il parle le langage le plus mystérieux! car, sans tomber dans les comparaisons, souvent puériles, de compositeur à compositeur, on peut dire de tel artiste, de Rossini, par exemple, que dans certains momens il se laisse deviner. On le pressent, on le voit venir, on l'attend avec confiance, on est sûr de son fait; l'idée, la modulation aperçue ne tardent pas à se montrer en lumière. Jamais pareille chose n'arrive avec Beethoven; il vous échappe, il vous glisse des mains comme un serpent, il disparaît tout-à-coup dans la nuit, il étonne, il confond; soudain, inattendu, il déroute toutes les combinaisons, et nous impose sa parole comme le Verbe sacré, que l'on ne comprend pas toujours, mais qui toujours entraîne.

On sait que les *Laudi spirituali* étaient des cantiques à la Vierge, chantés par des confréries italiennes au commencement du seizième siècle. Lorsque ces confréries, fondées depuis long-temps pour le soulagement des pauvres et des prisonniers, sortaient en corps, leur usage était de s'arrêter devant chaque image de Madone, et de chanter ces cantiques, dont les paroles étaient composées par les poètes les plus renommés. La musique des *Laudi*, pleine d'onction, de suavité et de simplicité, ne fut d'abord qu'une mélodie; plus tard, on y ajouta plusieurs parties. C'est un de ces cantiques que les chœurs du Conservatoire ont exécuté dimanche dernier; mais l'effet de ce morceau ne peut être comparé à celui qu'il avait produit dans d'autres occasions. L'intonation des soprani a manqué souvent de justesse, et les nuances n'ont pas toujours été observées. De plus, pour une semblable musique, il faut une candeur d'exécution dont on s'efforce chaque jour de perdre la tradition.

Je ne parlerai pas longuement de l'interminable et froide homélie musicale que M. Mazas a dédiée *aux mânes de Beethoven*. Il est à regretter que cet instrumentiste n'ait pas trouvé un morceau plus digne de son talent d'exécutant, qui est incontestable.

Les ouvertures de la *Flûte enchantée* et d'*Euryanthe* ont rempli la seconde partie du concert. Assurément la première n'est pas dans les proportions des symphonies modernes; mais quel grandiose! quelle vigueur! quelle richesse de détails et de contrastes! On a reproché, et certaines personnes reprochent encore à Mozart, d'avoir fait une fugue d'une ouverture. Eh! que m'importe, à moi, si le motif de cette fugue est une mélodie charmante; si le travail harmonique, loin d'être un insipide verbiage scolastique, étincelle de verve et de génie, et surtout s'il contribue à faire ressortir la grâce et l'élégance du chant intermédiaire! Le talent n'a jamais à rendre compte de ce qu'il a fait, quand il a bien fait.

L'ouverture d'*Euryanthe* prouve ce que je dis ici, et montre combien chaque genre de composition se transforme en passant dans les mains d'un homme de génie. Il serait absurde de vouloir juger une semblable symphonie d'après celles que l'on faisait il y a quarante ans. Weber a conçu l'ouverture d'un opéra, non comme une introduction plus ou moins riche de développemens, mais comme un résumé musical, un programme poétique, un drame abrégé. Celle d'*Euryanthe* initie parfaitement l'auditeur à l'intelligence de l'action qui va suivre. On y retrouve, dans un cadre resserré, mais complet, la couleur générale de la pièce, la complication de son intrigue et de son dénouement, et jusqu'aux caractères les plus saillans, mis en relief au moyen de combinaisons fortes autant qu'heureuses.

L'orchestre, toujours admirable, a rendu, ou pour mieux dire, *représenté* ce poème avec une chaleur, une impétuosité, une véhémence au-dessus de tout éloge; cependant l'effet de cette exécution a été détruit par l'impatience du public des loges, qui a quitté la séance au milieu du morceau.

Encore une fois, d'où venait cette disposition de l'auditoire? de la composition du programme, ou bien d'une de ces causes problématiques dont j'ai parlé plus haut, et qui font naître la lassitude, bien qu'on possède tous les élémens qui excitent l'enthousiasme? Que le public décide lui-même.

J. D'O......

Concert de M. Schmidt.

Ce concert avait attiré une nombreuse et brillante société; la vaste salle Saint-Jean était comble. Parmi les morceaux exécutés nous citerons de préférence les variations pour le basson, par M. Gebauer, et surtout un duo pour piano et violon, joué par M. Urban et mlle Jouard élève de cet artiste distingué. Elle a montré un talent qui promet de la voir un jour briller parmi les pianistes de premier ordre. M. Chaudesaigue a égayé l'auditoire par deux morceaux bouffons, moitié chantés, moitié parlés. Il nous semble cependant que ces sortes de plaisanteries seraient mieux placées dans un salon. Parlons du bénéficiaire.

Il y a six mois, M. Schmidt vint en France, apportant un instrument à vent de son invention, auquel, à cause, de sa forme, il a improprement donné le nom de *lyre* d'Apollon. Cet instrument imite les sons du cor, de la clarinette et du hautbois, qu'il peut faire entendre à la fois ou successivement. Son étendue est de quatre octaves, et il se joue au moyen de quarante-deux clefs et de six trous. L'effet en est très agréable, et le public, par ses applaudissemens, a témoigné sa satisfaction à l'innovateur. Encouragé par l'accueil flatteur de l'Académie de l'industrie de France, qui, en lui décernant une médaille d'honneur, l'a nommé membre honoraire, M. Schmidt a profité de son séjour à Paris pour réaliser l'idée d'une autre invention. C'est un cor qui rend l'effet d'un écho lointain, et qu'il appelle *cor enchanté*. Ses sons, pleins de suavité, ont fait plaisir à l'assemblée, qui les entendait pour

la première fois. La construction des deux instrumens est encore le secret de l'auteur.

M. Schmidt se propose de faire le voyage d'Angleterre. Nous souhaitons qu'il y retrouve l'*écho* des applaudissemens de la salle Saint-Jean.

REVUE CRITIQUE.

MÉLANGE pour le piano, sur des thèmes d'Anna Bolena de Donizetti, par A. Sowinski. Op. 28. Prix : 6 fr.

Les motifs les plus agréables du très médiocre opéra de Donizetti, ont été réunis avec beaucoup de goût et de talent, et plus ou moins amplifiés par M. Sowinski. Ce jeune compositeur écrit généralement avec beaucoup de pureté, et l'opuscule qui nous occupe se recommande auprès des pianistes d'une force moyenne.

FANTAISIE pour la flûte avec accompagnement de quatuor ou de piano, sur des motifs de l'opéra de Ludovic, par Eugène Walckiers. Op. 54. Prix : 10 francs, ou 7 fr. 50.

L'air : *Oui, voilà ma femme*, est présenté sans introduction, et forme un thème qui est varié deux fois; vient ensuite une autre pensée de l'opéra amenant à un finale qui rappelle plusieurs fois d'une manière fort agréable le motif principal. Ce finale est suivi d'une prétendue romance empruntée aussi à l'opéra, et le tout est terminé par quelques phrases de mélodie tirées de la partition. Le morceau entier se compose de six pages; la partie de flûte principalement n'est pas d'une trop grande difficulté, et doit faire un fort bon effet pour peu que l'exécution soit satisfaisante.

NOUVELLES.

*** La représentation au bénéfice de M. Rubini, aura lieu demain au Théâtre-Italien; les 1ers actes du *Pirata*, de la *Somnambula*, et de la *Dona del Lago*, feront les frais de cette soirée. L'artiste, depuis des années à juste titre le favori des Parisiens, est assuré d'une brillante recette.

*** La 30e représentation du *Revenant* a eu lieu avant-hier à l'Opéra-Comique, et la plupart des morceaux ont été couverts d'applaudissemens. Le public, qui d'abord n'avait pas saisi toutes les beautés de cette mélodieuse et savante partition de M. Gomis, les apprécie maintenant, et place cet ouvrage au premier rang des compositions modernes.

*** Le concert donné hier soir à l'Odéon par M. Lafont, avait attiré la société la plus fashionable de Paris, qui applaudissait le plus gracieux des violons; c'est surtout le concerto et le duo de M. Lafont et de Mme Stokhausen, qui ont eu les honneurs de la soirée. Le duo sur un motif de *Fra Diavolo* a été très bien exécuté par M. Lafont, et n'a pourtant produit que peu d'effet; nous en attribuons la faute moins à M. Henry Herz, qu'au piano dont il s'est servi, qui en effet avait *sept octaves*. Mais, puisque ce n'est pas la quantité de notes, mais la qualité des sons que le public demande, nous préférons, et de beaucoup, les pianos à queue sortis des fabriques des Pape et des Pleyel, qui pourtant n'ont que *six octaves et demie*.

*** Un médecin à qui les chanteurs doivent le plus d'obligation, puisqu'il s'est particulièrement occupé des maladies de la gorge, M. Bennati vient de mourir ayant été renversé par un cheval fougueux en traversant le boulevard. C'est une grande perte pour l'art et pour ses nombreux amis.

*** Les soirées des frères Muller continuent d'attirer la foule des amateurs. Ces artistes habiles ont exécuté dimanche dernier *à la Cour*, des quatuors de Beethoven et Onslow, avec un succès prodigieux : le Roi et la Reine leur ont adressé des complimens. Dans la même soirée, Mme Manuel Garcia et M. Lanza ont chanté plusieurs morceaux qui ont obtenu d'illustres et de justes suffrages.

*** *On nous écrit de Marseille* : « Tout ce qui a été dit, dans la *Gazette du Midi*, de la perfection avec laquelle la *marche funèbre* de la *symphonie héroïque* et le *Requiem* de Chérubini ont été exécutés dans la solennité qui vient d'avoir lieu ici en l'honneur de Beethoven, toutes les louanges qui ont été données aux exécutans, et surtout au chef d'orchestre, M. Lepin, tout cela n'est que l'exacte vérité. A Paris, vous vous persuadez quelquefois que la province cherche en vain à sortir de son état secondaire, et vous ne prenez que *pour ce qu'ils valent* les éloges de nos journaux. S'il en était ainsi cette fois, vous seriez dans l'erreur la plus complète; vous me croirez peut-être lorsque je vous dirai que la fête musicale en commémoration de la mort du plus grand musicien de l'époque moderne, m'a rappelé les séances du Conservatoire de Paris.....

« ..... Nos concerts spirituels vont avoir lieu incessamment. Il n'y en aura que deux cette année, et les amateurs seuls en feront les frais. Plusieurs talens de nos salons auxquels on a proposé de s'y faire entendre, ont accepté de la meilleure grâce du monde. Le *Requiem* leur a tourné la tête, et ils ne désirent que le moment où ils pourront être accompagnés d'un orchestre. Nous exécuterons à ces concerts l'ouverture des *Francs-Juges* de Berlioz, et nous espérons que rien ne mettra obstacle à ce projet.

*** Les frères Muller donneront encore quatre soirées, qui auront lieu tous les *lundi* et *jeudi*, dans la rue Neuve-Saint-Augustin, n° 30; la première est fixée au lundi 17 mars; on y entendra trois quatuors, de Fesca en *sol* mineur, de Onslow en *mi* bémol, et de Beethoven en *fa* majeur.

*** On annonce prochainement un concert donné par Mlle Meyer de Naples, qui joue *de la flûte*; nous nous ferons un devoir de parler de cette artiste aussitôt que nous l'aurons entendue.

Musique nouvelle,

Publiée par J. Meissonnier.

Carcassi. Op. 52. Valse du duc de Reichstadt, pour guitare, 4 f. 50 c.
Gasse. Méthode de violon d'après les principes du Conservat. 25 fr.
— Caprice pour violon seul, d'après Paganini. 5 fr.
Tolbecque. Deuxième soirée du vaudeville, quadrille pour piano.
— — à quatre mains. 4 fr. 50 c.
Czerny et *Lafont.* Variations sur une romance espagnole pour piano et violon. 9 fr.
— Variations sur un air militaire. 9 fr.
Berr. Trois fantaisies sur Zampa, clarinette. 7 fr. 50 c.

Publiée par Troupenas.

Labarre. La Femme du Soldat. 2 fr. 50 c.
— La Danse des Esprits. 2 fr.
— La pauvre Négresse. 2 fr.
— La Fiancée de Klephte. 2 fr.
— Le Regret. 2 fr.
— Le Voyage du Klephte. 2 fr.
— La Fille de l'Emir. 2 fr.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi* : Don Juan de Mozart. — *Mercredi* : Idem — *Vendredi* : Idem.
THÉATRE ITALIEN. *Mardi* : la Donna del Lago. — *Jeudi* : Agnese, la Straniera. *Samedi* : la Donna del Lago.
OPÉRA-COMIQUE. *Lundi* : le Nouveau Seigneur, le Château d'Urtubi, Marie. — *Mardi* : le Revenant, le Pré aux Clercs. — *Mercredi* : le Château, les Souvenirs, le Revenant. — *Jeudi* : les Deux Jaloux, Jean de Paris, les Rendez vous. — *Vendredi* : le Revenant, le Maçon. — *Samedi* : les Deux Jaloux, Maison à vendre, le Maître de Chapelle.
CONCERTS. *Dimanche* : quatrième Concert du Conservatoire. — *Lundi* et *Jeudi* : troisième et quatrième Soirées musicales des quatre frères Muller. — *Samedi* : Concert de M. Lafont.

ERRATUM : n° 10, page 82. Les mots *dans leurs concerts*, qui terminent le huitième article des nouvelles, devaient être placés à la fin de l'article précédent, après les mots : *nous espérons que MM. Muller nous les feront entendre.*

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30,

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 12.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
Fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la Gazette musicale de Paris, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 23 MARS 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

MM. les Abonnés dont l'abonnement finit le 31 mars, sont priés de le renouveler, s'ils ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du journal. Tous les bureaux de Messageries en province acceptent les abonnemens sans augmentation de prix.

Sur l'Instrumentation.

(DEUXIÈME ARTICLE.)

Toute la musique n'est qu'une imitation du chant, dit très judicieusement *Sulzer*, dans sa théorie des beaux-arts. Si, dans ma méthode de chant (1), j'ai pris cette pensée pour épigraphe à cause de son sens profond, je ne puis m'empêcher de la citer encore en cette occasion, parce que je considère la composition pour les voix comme la base de toute composition instrumentale. Cette opinion n'est pas nouvelle, ainsi que le prouvent les paroles que nous venons de citer; et tous les musiciens, théoriciens aussi bien que compositeurs, l'ont reconnue depuis long-temps comme principe le plus élevé, comme axiome le plus général. C'est le chant qui a donné naissance à la composition instrumentale; c'est dans le chant que gisait le premier germe de cette branche de la musique, branche qui, par les sublimes travaux de Mozart, Beethoven et Cherubini, a pris, depuis, de si admirables développemens. Cependant, le chant et la composition pour les voix avaient déjà atteint un haut degré de perfection, avant que les instrumens ne fussent appelés à servir d'accompagnement et à concourir à l'effet général. Et, lorsque je parle d'accompagnement, je ne pense pas avoir besoin de faire observer qu'il ne peut être question de celui résultant d'un instrument seul, tel qu'une lyre, une harpe, etc., etc. Ce genre d'accompagnement est aussi ancien que le chant lui-même, et l'histoire du chant remonte à celle des nations. Je ne puis avoir en vue que l'accompagnement instrumental, tel que nous le connaissons aujourd'hui. C'est vers l'an 1600 que nous trouvons dans l'histoire de la musique les premières compositions accompagnées par quelques instrumens formant un petit orchestre; mais ces parties instrumentales n'étaient encore que des auxiliaires employés pour soutenir le chant, qu'ils suivaient servilement note pour note. Ce fut par degrés seulement que l'orchestre parvint à se créer une existence particulière, soit qu'il répétât les mélodies par des figures plus riches ou plus ornées, soit que, concurremment avec ces mélodies, il procédât sous des formes et par des mouvemens propres à lui seul. On commença par employer en plus grand nombre les instrumens déjà connus; ils furent ensuite améliorés, perfectionnés, et on en inventa de nouveaux. C'est ainsi que, peu à peu, non seulement la masse de l'orchestre se trouva considérablement accrue, mais que les anciens instrumens firent des conquêtes de plus en plus importantes, sous le rapport de l'étendue, comme sous celui de la beauté des sons. Montrer comment la musique instrumentale, et notamment celle d'orchestre, il est ici spécialement question, reçut [des] développemens successifs; faire voir comment, à différentes époques, elle a subi

(1) *Singschule*, oder praktische Anweisung zum Gesange, verbunden mit einer allgemeinen Musiklehre von Joseph Mainzer.
Bei Gebrueder Schott in Mainz.

des révolutions totales, tels sont les points sur lesquels je me propose d'offrir dans ce journal une revue historique. Fétis, dans son traité des *Révolutions de l'orchestre*, nous a donné à cet égard des renseignemens d'un très grand intérêt, sur lesquels j'appelle, dès à présent, l'attention, et auxquels je reviendrai plus tard; qu'il nous suffise d'établir que, jusqu'à ce jour, non seulement le chant a été le point capital et le centre de toute musique d'orchestre, musique qui s'est formée sur ce modèle en suivant une marche plus ou moins indépendante, mais encore que la composition pour les voix a toujours été la base de toute composition instrumentale. Les règles pour conduire les parties d'orchestre sont les mêmes que celles du chant. Les quatre espèces de voix données par la nature (soprano, alto, ténor et basse-taille), sur lesquelles repose un morceau de chant à quatre voix forment en même temps les divisions d'une composition instrumentale à quatre parties; nous remarquerons seulement qu'il doit en être ainsi, soit que le choix des quatre instrumens se rapporte au diapason des voix, soit que ces instrumens appartiennent à un diapason plus ou moins élevé.

Bien que l'orchestre soit composé de très nombreux instrumens, cette division en quatre parties différentes trouve pourtant constamment son application, et nous ne saurions rencontrer un morceau de musique instrumentale à quatre, cinq, ou un nombre plus considérable de parties, sans qu'il soit établi sur les mêmes bases qu'un morceau de chant écrit pour un nombre égal de voix. Cette division, nous la retrouvons dans toutes les espèces d'instrumens, soit à cordes, soit en bois, soit en cuivre. Nous voyons un premier violon (soprano), un second violon (alto), une viole (tenor), et une basse (basse-taille). Dans une octave plus élevée, les instrumens de bois présentent ces quatre parties différentes au moyen de la flûte, le hautbois, la clarinette et le basson; enfin, les instrumens de cuivre eux-mêmes se divisent aussi de cette manière.

De même qu'il y a des morceaux de chant pour deux, trois, quatre voix ou plus, de même, aussi, voyons-nous des compositions instrumentales écrites sur un plan tout à fait semblable. Dans le chant, chacune des parties peut être exécutée par un grand nombre de voix, et cette masse de voix réunies forme alors un chœur vocal; par la même raison, dans les quatre parties d'une composition d'orchestre, on peut multiplier le nombre des instrumens, suivant leur nature et leur diapason respectifs, et dans ce cas nous entendons un chœur instrumental. C'est ainsi que les instrumens comme les voix chantantes nous apparaissent, tantôt en solos, à deux, trois ou quatre parties, tantôt aussi en chœur ou à grand orchestre.

Dans la manière même de conduire une mélodie, c'est encore sur le chant qu'on doit principalement se guider. Toute mélodie instrumentale doit être chantante. Tout instrument qui procèdera d'une manière choquante pour l'oreille ou contraire à la mélodie, produira sur l'auditeur une impression aussi désagréable qu'un chant renfermant les mêmes défauts. Chaque instrument chante à sa manière, sous des formes plus ou moins riches, suivant la nature de son mécanisme, ou le caractère de ses sons. Il est donc plusieurs raisons qui veulent impérieusement que le compositeur ait une connaissance parfaite du chant et de la composition pour les voix; et si c'est à bon droit que l'on exige ces connaissances préliminaires de celui qui compose pour les instrumens seuls, à bien plus forte raison sera-t-on fondé à les regarder comme indispensables à l'artiste qui écrit en même temps pour l'orchestre et pour le chant, comme cela arrive dans la musique religieuse ou dramatique; aussi est-il presque nécessaire que le compositeur sache lui-même chanter. Quand bien même les méthodes pourraient, jusqu'à un certain point, suppléer à la pratique de tel ou tel instrument, il ne peut en être ainsi pour le chant, tant à cause de son importance particulière et de son influence sur la composition en général, qu'à cause des innombrables rejetons qui se rattachent à cette branche de la composition. Ce ne sont pas seulement les limites naturelles de chaque genre de voix qui diffèrent entre elles; la manière de conduire une mélodie change encore suivant que ces voix sont graves ou aiguës. En effet, si les mélodies chantées par un soprano peuvent apparaître sous des formes riches et variées, ornées d'un nombre infini d'agrémens et de fioritures, la basse-taille, au contraire, doit se développer largement dans des mélodies mâles, nobles et sévères qui comportent beaucoup moins toute espèce de coquetterie musicale. L'expression des mêmes caractères doit porter une empreinte mélodique tout autre, suivant que la voix du chanteur est grave ou élevée. Je sais très bien que l'on m'objectera la nouvelle école italienne, où les chants exécutés par une basse-taille sont tout aussi riches et tout aussi ornés que ceux d'un soprano. Ce n'est pas chose facile, j'en conviens, d'établir une ligne de démarcation entre les chants exécutés par madame Malibran ou Mlle Grisi, et ceux de Rubini et de Tamburini. Il est très aisé, en effet, de me démontrer que cela existe ainsi, mais on aurait plus de peine à me prouver que cela est raisonnable. C'est depuis peu seu-

lement, nous le savons, que les Italiens sont entrés dans cette voie erronée, oubliant l'expression caractéristique, la vérité et le naturel, qui, dans l'ancienne école de l'Italie, excitaient à si juste titre notre admiration, pour remplacer aujourd'hui par une merveilleuse agilité de gosier, des chants où le cœur seul devrait parler. Leurs mélodies étonnent, captivent l'oreille; mais le cœur reste vide. La peinture de la joie et de l'enthousiasme, celle de la douleur et du désespoir sont déjà bien distinctes chez l'homme de la nature, et personne ne pourra se méprendre sur le sens des mots qu'il articule, quand bien même on ne connaîtrait pas un seul mot de sa langue; oui, les accens de l'homme diffèrent dans la joie ou dans la douleur, et l'expression de ces sentimens variera encore, si c'est une femme qui en est agitée. Quel que puisse être le succès avec lequel le génie de Rossini, dans ses merveilleuses créations, réussit à cacher sous un voile magique, je ne dis pas seulement les défauts, mais les extravagances de son école, alors que, semblable à Jupiter voulant séduire la belle Danaé, il inonde notre oreille d'une pluie d'or musicale, ses propres adorateurs, ses imitateurs même sont précisément ceux qui le trahissent et qui dévoilent la nullité de leur but, sous un jour d'autant plus choquant, qu'ils sont plus infidèles à la nature, comme l'était le roi de l'Olympe à l'égard de l'austère Junon; aussi, le voyons-nous, ces pâles imitateurs passent devant nos yeux comme les figures d'une lanterne magique; ils éblouissent un moment, et tombent sans exciter un regret, comme les têtes couronnées d'un jeu d'échecs. Comprendre l'homme dans sa nature intime, dérouler les replis les plus secrets de son cœur, remuer jusqu'au moindre germe de passion qui repose en lui, et laisser ainsi une impression aussi profonde que durable, voilà le propre d'un génie véritable, et voilà ce que ne connaîtra jamais tout musicien qui ne visera qu'à opérer un enivrement momentané sur les sens, et dont le but principal, je dirai même unique, sera de charmer l'oreille. Ce serait en vain qu'on tenterait d'établir des règles à cet égard; ce fut aussi en vain que les Grecs, si versés dans les beaux-arts, les proscrivirent jadis comme empreintes d'une mollesse dangereuse. La foule sans caractère se range facilement sous la bannière de celui qui flatte le plus ses sens; jamais sophiste n'a manqué de partisans, et, comme l'exprime si bien ce vers de Boileau :

Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire.

Depuis que l'art gémit dans l'abandon, et n'est plus, comme chez les Grecs, l'objet d'un culte vigilant de l'État, ce sont les artistes eux-mêmes qui ont prêché l'erreur, suivant la ligne établie de tous temps par les prêtres, en matière de religion. Sous prétexte qu'ils sont les seuls élus, sous prétexte qu'eux seuls savent déchiffrer les livres mystérieux des sibylles, ils conduisent la foule crédule d'un abîme dans un autre abîme, d'une folie à une folie plus révoltante encore, jusqu'à ce qu'enfin le bandeau de la superstition tombant des yeux de cette multitude égarée, elle puisse voir jusqu'à quel point ces trompeurs l'avaient éloignée du sentier de la nature et de la vérité; heureusement, plus leurs divagations sont absurdes ou bizarres, plus elles choquent le vœu de la nature, plus tôt aussi arrivent leur chute et le retour à la vérité.

Quelque nécessaires que puissent être, à mon avis, l'élégance extérieure et la beauté des formes, pour la perfection d'une œuvre artistique, autant j'éprouve un regret pénible, lorsque je n'y aperçois point un ensemble vrai, des caractères fidèlement tracés, ou la nature du sujet religieusement observée. Sans la réunion intime de ces qualités, il n'y a aucune perfection possible dans une production de l'art. Si l'expression de la mélancolie est rendue avec les mêmes couleurs que celle de la joie, si la guerre ressemble à la danse, si la haine et l'amour, la gravité et la folie, la prière et le blasphème, apparaissent constamment, sans différence aucune, sous les mêmes formes gracieuses, toujours ornées par les mêmes roulades et le même genre de fioritures, là, assurément, il sera facile à l'homme, même le plus étranger à la musique, de voir une aberration de l'art et une marche contraire à la nature, cet unique modèle, où le compositeur doit puiser des inspirations.

Il faut que je m'arrête pour revenir à mon sujet.

J'ajouterai seulement une observation : c'est que, s'il a été donné à quelques chanteurs privilégiés, comme Rubini, Tamburini, et à bien peu d'autres, de reculer, à force de patience et d'étude, toutes les bornes de leur art, et d'acquérir ainsi une agilité que la nature refuse impitoyablement à toutes les autres voix, surtout aux basse-tailles; il n'en est pas moins constant que de tels exemples doivent être considérés comme de rares exceptions, qui ne peuvent jamais servir de règle pour le compositeur.

La nature a donné à la femme la beauté, les grâces et l'amabilité : elle a doué l'homme de la force physique et morale, et de la prééminence du génie. La voix de la femme se distingue par l'agilité et la souplesse, la voix de l'homme, au contraire, par la noblesse et la majesté. Vouloir franchir ces limites posées par la nature elle-

même, c'est une folie, c'est une extravagance qui rappelle la grenouille de la fable. Autre chose est de chanter sur le violon ou sur la contrebasse ; il serait insensé de faire jouer au basson des traits de petite flûte.

Les compositeurs de cette même école italienne traitent leurs instrumens d'une manière tout-à-fait conforme aux règles que nous venons d'établir à l'égard du chant. Les mélodies écrites pour les instrumens aigus portent un caractère tout autre que celles des instrumens de la basse ; cela seul prouverait qu'ils connaissent parfaitement la différence dont je parlais tout à l'heure ; mais que, préoccupés par la colossale agilité de leurs chanteurs, ils se laissent aller à composer pour les voix, dans un système déraisonnable. Assurément, l'on est bien tenté de trouver de semblables erreurs pardonnables, lorsqu'on entend des virtuoses comme ceux que je citais plus haut ; mais que l'exécution cesse d'être aussi merveilleuse, l'absurdité d'un tel système apparaîtra aussitôt dans sa choquante nudité.

Ce n'est pas seulement entre les voix qui diffèrent par l'extrémité du grave ou de l'aigu, que la marche des mélodies doit varier ; il doit encore en être de même à l'égard de celles qui sont le plus rapprochées les unes des autres, soit que des nuances plus ou moins légères les distinguent, soit que leur caractère réciproque ait plus ou moins d'analogie. Des mélodies destinées à un soprano devront être plus rapides, plus riches, plus brillantes que celles écrites pour une voix d'alto ; la même différence devra être observée entre le ténor et la basse, bien que l'étendue de la voix humaine soit, en général, à peu près la même dans chacune des quatre divisions.

La différence existant entre les instrumens est entièrement empruntée au chant ; aussi est-il facile de voir, à la manière dont est traitée l'instrumentation, si le compositeur n'est pas bien familiarisé avec la musique vocale. Dans ce dernier cas, ses mélodies manqueront toujours de cette souplesse, de ce moelleux, de ce naturel, de cette abondance, de cette facilité d'exécution qui distinguent si éminemment celui qui a une connaissance profonde de la composition vocale, et on sera sûr d'y rencontrer les défauts opposés à ces qualités indispensables.

Si, dans le chant, le compositeur ne doit pas calculer son style sur le talent miraculeux de quelques artistes à qui il aura été donné de surmonter tous les obstacles imposés par la nature, le compositeur de musique instrumentale devra tout aussi peu se laisser influencer par tel ou tel virtuose qui aurait réussi à reculer jusqu'à un degré presque inimaginable toutes les difficultés mécaniques de son instrument. Un orchestre où chaque partie de violon, de contrebasse, de flûte ou de basson serait exécutée par un Paganini, un tel orchestre, dis-je, ne pourrait pas plus servir de base à l'artiste qui écrit pour les instrumens.

D'après tout ce qui précède, il doit être facile de voir pourquoi les meilleures théories de composition musicale commencent généralement par les principes qui ont rapport à la manière de conduire les voix. C'est au chant que tout professeur renvoie son élève ; c'est dans le chant que repose la pierre fondamentale de l'instrumentation, cet immense palais de l'art. Celui à qui il est familier, celui qui sait traiter les quatre voix d'après les règles de l'harmonie, du contrepoint simple et du contrepoint double, celui-là a fait la plus grande partie de ses études préparatoires. Toutes les autres règles dérivent du mécanisme et de la nature même des instrumens ; la construction matérielle de chacun d'eux est variée ; tous doivent avoir une étendue et un effet de sons analogues à leur structure particulière, dès-lors tous, ainsi que les voix, exigent des mélodies et même une notation différentes.

Joseph Mainzer.

(La suite dans un prochain numéro.)

SUR LES QUINTES ET LES OCTAVES DÉFENDUES.

(SUITE ET FIN.)
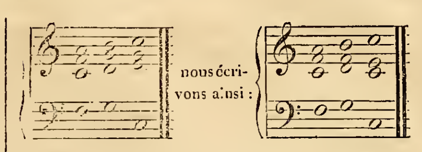
S'il est vrai que l'uniformité extérieure dans le mouvement des parties, et l'absence d'analogie intérieure entre les accords du sixième et du septième degré de la gamme soient les causes déterminantes du mauvais effet produit par ces accords, on doit, en évitant ces causes déterminantes, arriver à une entière pureté harmonique, ce dont je puis encore tirer la conclusion suivante : si mes principes conduisent à une véritable pureté dans l'harmonie, ils doivent être vrais eux-mêmes ; et partout, dans toutes les productions de l'art, ils doivent trouver leur confirmation, même dans les œuvres qui ne sont pas le résultat immédiat de ces principes ; mais pour peu seulement que la dénomination d'œuvre artistique puisse leur être appliquée à juste titre.

Comme, en général, l'esprit domine la matière, et plus encore, la forme de la matière, d'où il suit qu'un vice intérieur peut engendrer un vice extérieur (et qui pourrait nier, par exemple, qu'une belle âme ne puisse jeter du charme sur un visage difforme) ; de même aussi la cause essentielle du mauvais effet harmonique dont nous nous occupons me paraît reposer sur un vice interne qui attaque l'essence même de l'accord, et ce second mal est, suivant nous, la cause unique du pre-

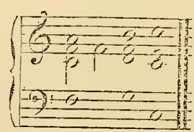
mier : aussi allons-nous nous en occuper avant tout.

Le problème à résoudre sera donc celui-ci : procurer une analogie intérieure entre les deux accords précités, ou, ce qui revient au même, faire disparaître de ces deux accords ce qu'ils renferment de désagréable et de contraire à la nature. Maintenant, comme ce mauvais effet ne se manifeste qu'au septième accord de la gamme, et seulement encore dans ses rapports avec le sixième, notre tâche se bornera donc tout simplement à ceci, savoir : à créer une affinité entre l'accord de *sol* et l'accord de *fa ;* à leur donner des rapports de parenté. L'affinité de deux choses entre elles consiste dans leur communauté plus ou moins grande de parties essentielles, ou de propriétés distinctives : or, si une affinité immédiate entre les extrêmes *sol* et *fa* paraît chose absolument impossible dans sa nature, il faudra bien nous contenter, si nous réussissons à fonder en théorie, et à confirmer dans la pratique une affinité médiate entre ces deux notes. Voilà quelle est notre marche : d'après notre définition précédente, c'est la réunion d'un accord de tonique, d'un accord de dominante, suivi par un autre accord de tonique, qui forme une tonalité, c'est-à-dire une famille complète de tons ; or puisque, par exemple, dans le ton d'*ut*, l'accord de *sol* ne doit pas apparaître comme représentant du ton de *sol*, mais bien comme partie essentille de la tonalité *ut*, puisque, en outre, d'après les idées connues jusqu'à ce jour sur la tonalité, le ton d'*ut* ne diffère du ton de *sol* que par le *fa naturel*, comme le ton de *sol* ne diffère du ton d'*ut* que par son *fa dièze*, c'est donc un sentiment naturel qui a justement conduit à former l'accord de dominante au moyen de l'accord parfait sur le cinquième degré de la gamme, en y joignant la *septième*. En effet, cette septième ligne de démarcation entre les deux tonalités éveille l'idée de l'une, en même temps qu'elle efface celle de l'autre : le *fa naturel*, réuni à l'accord de *sol*, fait disparaître entièrement l'idée du ton de *sol*, qui comprend le *fa dièze ;* il éveille vivement dans notre oreille le désir de l'accord d'*ut*, et il rend presque indispensable le retour de cet accord.

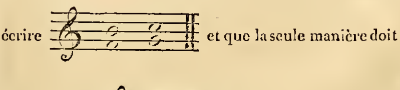
Si donc l'accord parfait de *sol*, par l'adjonction du *fa naturel*, devient partie intégrante de la tonalité *ut ;* si, de plus, la tonalité *ut* se trouve acquérir un rapport intime avec celle de *fa*, et qu'elle devienne ainsi l'alliée de cette dernière, il est clair qu'il ne nous reste plus qu'à ajouter un *fa naturel* à l'accord parfait de *sol* pour procurer à cet accord l'affinité la plus rapprochée avec le *fa*. En conséquence, si, dans le cas qui nous occupe, au lieu de

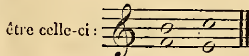


il doit s'ensuivre que le vice intérieur, l'absence de rapports harmoniques a disparu, et par suite qu'on est arrivé à une bonne harmonie. Et dans le fait, qui pourrait le nier ? Quand bien même toutes les oreilles délicates ne seraient pas là pour me servir de témoins, la vérité de mon assertion, sans rappeler ici tout ce que j'ai déjà dit à ce sujet, serait encore prouvée par cette circonstance, qu'à présent la présence du *fa*, commun aux deux accords, révèle, même extérieurement, leur parenté harmonique. Oui, me dira-t-on, mais tout cela n'empêche pas qu'il y ait des quintes dans cette succession d'accords. Je ne puis aujourd'hui entrer dans une recherche approfondie sur la faute plus ou moins grande pouvant résulter de cette uniformité dans le mouvement de deux parties dans un morceau à quatre parties. Ce qui me paraît certain, c'est qu'ici où les quintes ne peuvent pas réveiller l'idée de deux tonalités étrangères l'une à l'autre, une pareille faute est de bien peu d'importance. Je pourrais désigner ces quintes sous le nom de quintes par mouvement, en opposition avec celles qui pèchent contre l'harmonie. Or, comme ici le seul reproche qu'on pourrait être en droit de faire ne saurait s'adresser qu'à une certaine uniformité dans le mouvement des parties, la faute peut être aisément évitée en variant ou en croisant les mouvemens. Je proposerai donc d'écrire le trait ci-dessus de la manière suivante :



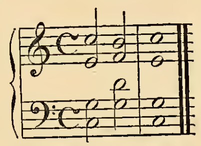
Je ne sais s'il est nécessaire de m'étendre sur la manière dont est écrit le dernier accord. Il n'est personne qui ne sente qu'on ne peut, sans choquer l'oreille,
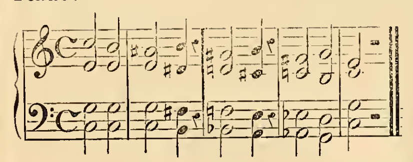




C'est d'après cette observation que toutes les théories ont adopté ce principe, qu'on doit résoudre la septième sur la tierce de l'accord parfait suivant, ou, ce qui revient au même, en descendant d'un demi-ton ou d'un ton. Qu'on ne doive pas doubler la tierce quand il est possible de tripler la tonique ou de doubler la quinte, c'est encore un axiome qui n'a pas besoin d'explication. Je pourrais encore enfiler une longue suite de raisonnemens; il me serait facile d'appuyer mon système sur l'exemple des plus grands maîtres, qui ont fait souvent usage de quintes et d'octaves défendues, sans compromettre leur réputation. Mais en épuisant un sujet si étendu et si aride, je craindrais d'introduire l'ennui dans un journal dont le but principal est d'amuser ses lecteurs. Qu'il me soit seulement permis de le dire: je regarde, d'après tout ce qui précède, comme très peu vicieuses les quintes et les octaves qui n'éveillent pas l'idée de deux tonalités étrangères l'une à l'autre, et auxquelles je donne le nom de quintes par mouvement semblable. Qu'on les évite toutes les fois qu'on peut le faire sans inconvénient pour la marche du chant, à la bonne heure, mais autrement on aurait tort.
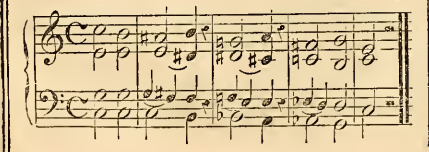
Je maintiens donc, par exemple, comme très innocente la manière suivante d'écrire :



Bien plus, je soutiens qu'il est entièrement permis d'écrire :



parce que, dans toute cette succession d'accords, il ne se présente rien de contraire à l'harmonie, et que la manière ordinaire d'éviter ces sortes de quintes



fera peut-être sur la plupart des oreilles un effet beaucoup moins agréable que les quintes elles-mêmes. Je pourrais enfin saisir cette occasion pour revenir sur une succession vicieuse d'octaves que je citais dans le n° 8 de ce journal, et je pourrais m'appuyer de l'autorité des maîtres anciens et modernes, auprès de ces artistes jeunes et vieux, qui me croient trop sévère, injuste même, parce que, disent-ils, avec de semblables principes, il deviendrait impossible d'écrire pour le piano : mais leurs objections sont par trop naïves pour que je les regarde comme dignes d'une réponse, aussi longtemps du moins qu'elles ne se produiront pas sous une autre forme, ou appuyées sur des raisonnemens mieux fondés.

François Stoepel.

OPINION DE M. SEYFRIED (de Vienne), SUR L'EXÉCUTION DES QUATRE FRÈRES MULLER.

Si une critique individuelle doit reconnaître que chacun de ces quatre frères peut être regardé comme un virtuose distingué, que chacun d'eux possède un son pur et pénétrant, que tous les quatre enfin surmontent avec une rare facilité toutes les difficultés de leur instrument, un tel éloge n'est assurément pas sans importance, mais cela ne suffit pas, et en disant tout cela, on aura omis ce qui distingue principalement ces quatre grands artistes. En effet, ce que nous admirons par-dessus tout le reste, c'est cette exactitude incomparable, c'est cette précision dans la manière dont toutes les parties se fondent entre elles, c'est cet ensemble qu'on ne peut exprimer par des paroles, qu'il faut entendre pour le sentir et pour s'en former une idée complète. Là, un pour tous, tous pour un; il y a quatre corps dirigés par une seule âme, animés d'un seul esprit, quatre langues qui parlent un seul et même langage, ce langage qui, partant du cœur, est si sûr d'arriver au cœur; ce n'est peut-être pas une opinion trop hardie que d'affirmer que ce merveilleux ensemble n'ait pu être obtenu que par quatre artistes unis entre eux par les liens du sang. Il n'y a qu'une vie constamment commune dès la plus tendre jeunesse, des penchans semblables, un échange continuel d'idées et de vues, en un mot la parenté physique et morale, qui aient pu amener à un semblable résultat. Dans l'exécution des quatre frères, tout est exact, jusqu'à la rigueur mathématique, calculé et pesé, aucune partie n'est principale ou subordonnée; aucun son, fût-il aussi faible que le murmure éloigné de la harpe éolienne, n'est perdu pour l'oreille, aucun ne manque son effet, jamais un des frères ne cherche à

briller aux dépens des trois autres, car tous sont unis par les liens d'une tendre amitié.

Si, dans l'adagio, les frères Muller charment le cœur par l'expression, la vigueur, la grâce et la délicatesse de leurs sons, on est émerveillé par l'incroyable agilité du frère aîné principalement, dont les staccato perlés, dans les mouvemens les plus rapides, plongent l'auditeur dans une constante admiration; comme, par exemple, dans les finales des quatuors de Spohr, Beethoven et Haydn, ou dans le scherzo d'Onslow. Mais ce qui satisfait par-dessus tout, c'est cette mesure toujours exacte, qui distingue les quatre frères Muller. Chez eux jamais de cette hésitation, de cette incertitude, de ces nuances arbitraires, de ces ritardando, de ces accelerando sans motifs, et contraires même souvent à l'intention du compositeur; comme ils ont commencé un morceau, quelque vif et quelque animé que puisse en être le mouvement, de même ils le finissent, sans varier d'un comma jusqu'à la dernière note. SEYFRIED.

REVUE CRITIQUE.

THÈME favori de Norma, de Bellini, varié pour le piano, par Fr. Kalkbrenner; op. 122, prix : 7 fr. 50.

Après une introduction très distinguée, dans laquelle M. Kalkbrenner prouve qu'il est à la fois un pianiste consommé, et un compositeur non dépourvu d'idées originales, vient un très agréable motif de Bellini, motif qui assurément est redevable d'une grande partie de son effet à la manière dont il est arrangé pour le piano. Ce thème est suivi de trois variations et d'un final. Cette composition nous paraît, dans son ensemble, de beaucoup supérieure à toutes celles que l'auteur a publiées nouvellement : nous y trouvons des tournures remplies du plus grand intérêt, notamment dans les variations 1 et 3, des difficultés modérées et bien calculées pour l'instrument, et en somme, un style pur et correct. Des passages comme celui qui se trouve page 7, mesure 1re, peuvent échapper à la plume la plus exercée, mais nous sommes assurés qu'il suffira de notre observation pour que cette légère tache disparaisse. Nous finirons en remarquant qu'à la page 9, ligne 4, mesure 1re de la basse, le *dièze* ne doit pas précéder le *mi*, mais bien l'*ut*.

ÉTUDE DE LA VÉLOCITÉ pour le piano, ou trente exercices calculés pour développer l'agilité des doigts, composés par Ch. Czerny; op. 299, prix : 18 fr.

Le titre de cet ouvrage en indique le contenu d'une manière précise et complète. Ces exercices ne ressemblent en rien à ces études à la mode où le compositeur se propose pour but de produire une œuvre d'art à deux faces, c'est-à-dire, un ouvrage qui soit, en effet, instructif avant tout, mais qui offre en même temps l'expression d'idées poétiques belles et élevées. M. Czerny s'est borné à réunir une courte collection des figures qui peuvent nécessiter l'emploi simultané de tous les doigts à la fois, et il s'est contenté de revêtir son travail d'une forme aussi agréable que possible, de manière à ce que l'étude en devienne moins ennuyeuse et moins aride qu'avec les exercices ordinaires sur le mécanisme des doigts. Partout M. Czerny a indiqué les doigtés avec le plus grand soin; seulement, il est impossible que nous nous trouvions toujours d'accord avec lui sur ce point, attendu qu'il ne part pas comme nous, de ce principe : que dans des principes sur le doigté on ne doit pas seulement avoir égard à la construction de la main et des doigts, mais qu'il faut en outre donner un soin tout particulier à l'accentuation de la mesure, principe qui, par parenthèse, aurait singulièrement facilité l'exécution du n° 1. Nous aurions désiré, en outre, que ces exercices ne fussent pas, pour la plupart, écrits exclusivement dans le ton d'*ut*; car enfin, nos pianistes doivent pouvoir s'élever au-dessus de toute différence de tonalité, et il est indispensable qu'ils puissent jouer indifféremment dans tous les tons s'ils veulent franchir seulement la partie toute matérielle de leur art.

Quoique ces observations nous aient paru nécessaires, nous devons cependant recommander cette nouvelle production de M. Czerny, comme devant être de la plus grande utilité à tous les pianistes qui n'ont pas atteint un talent bien achevé.

NOUVELLES.

*** *Don Juan* a obtenu jeudi dernier un immense succès au Théâtre Italien; on a redemandé plusieurs morceaux; nous qui, après la 1re représentation du chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, avions blâmé à juste titre Tamburini, Santini et Mlle Grisi, pour avoir ajouté des *fioriturі* de leur façon, nous sommes doublement redevables d'éloges à ces grands artistes, qui, pesant la critique faite dans l'intérêt de l'art, ont su l'apprécier et en faire leur profit. Les applaudissemens d'un public éclairé ont prouvé à la dernière représentation à MM. Rubini, Tamburini, Santini, et à Mlle Grisi, qu'on leur tient compte de leurs peines, et que les dilettanti de Paris savent apprécier leurs admirables talens. Mlle Schultz a surtout fort bien dit le trio des Masques; quant à Mlle Ungher, c'est la plus parfaite des Zerlines.

*** Rien n'est décidé encore pour l'Opéra-Comique, excepté le cahier des charges, qui est tel que nul honnête homme ne voudra et ne pourra s'en charger. Il est inconcevable que le ministère accordant l'Opéra avec une subvention de 800,000 fr. et d'une salle magnifique, à un directeur qui ne possède pas les premières notions de musique, ne se décide point à faire quelque chose de raisonnable pour le théâtre le plus national.

*** L'*Aspirant de marine* nous est promis à l'Opéra-Comique pour mardi prochain. Les indiscrets nomment M. Labarre comme auteur, c'est d'assez bon augure; le jeune compositeur nous est connu par plusieurs jolies romances, et il doit son éducation musicale à M. Boyeldieu.

*** Le Kings-Theatre de Londres a été ouvert par la *Gazza Ladra*. Les dames Feron et Curioni ont fait fiasco, Zuchelli a eu les honneurs de la soirée. Mademoiselle Taglioni a paru dans le ballet qui a suivi cet opéra, et a obtenu les applaudissemens auxquels depuis longtemps elle est accoutumée.

*** Mademoiselle Bertin, qui a fait représenter il y a quelques années un opéra, *Fausto*, au Théâtre Italien, et le *Loup garou*, à l'Opéra Comique, s'occupe d'un grand ouvrage, *Notre-Dame de Paris*, reçu d'avance à l'Academie royale de musique.

*** Le sixième et dernier concert des frères Muller a eu lieu jeudi dernier; ils nous ont fait leurs adieux par le sixième quatuor, une des plus grandes et plus nobles créations de l'immortel Beethoven. Le plus jeune des quatre frères, marié depuis peu, a eu le malheur de perdre sa femme, jeune et belle; cette perte inattendue qui jette toute la famille dans l'affliction la plus profonde, nous prive du bonheur de les applaudir encore. Nous espérons qu'ils reviendront l'année prochaine, le même accueil flatteur leur est pour toujours assuré.

*** Notre célèbre Baillot, vénéré à juste titre, par tous ceux qui aiment la bonne musique et les grands artistes, M. Baillot, enthousiasmé de l'exécution merveilleuse des quatre frères Muller, s'écriait après avoir entendu un quatuor de Beethoven : « C'est un quatuor inné, c'est un quatuor comme on se l'imagine ! » (*Historique*).

*** Madame Belleville-Oury, pianiste habile, habitant autrefois Paris, a quitté la Russie après y avoir donné plusieurs concerts, tant à Moscou qu'à Saint-Pétersbourg. L'adresse et la perfection de son

jeu lui ont valu l'admiration de tous les artistes et des connaisseurs de musique. Avant son départ de Saint-Pétersbourg, elle a eu l'honneur de jouer en présence de S. M. l'impératrice, qui a daigné lui faire remettre, avec les expressions les plus flatteuses, en signe de satisfaction, une paire de boucles d'oreille de la valeur de 2000 roubles (environ 10,000 fr.). Un piano bréveté de Streicher, le facteur de pianos le plus célèbre de Vienne, a produit un effet tel que l'impératrice en a fait l'acquisition.

*** *Lestocq*, de MM. Scribe et Auber, retiré par les auteurs, suivant le dire des journaux, est aujourd'hui encore sur l'affiche de l'Opéra-Comique, et doit faire incessamment sa première apparition.

*** Le second concert de M. Ghys est fixé à mardi 25 mars, galerie Vivienne, n° 5. On entendra plusieurs morceaux nouveaux de ce jeune compositeur, qui donne les plus belles espérances.

*** Une véritable solennité musicale aura lieu le 31 mars, dans les salons de MM. Ditz; c'est un concert donné par M. Profetli; on y entendra: MM. Rubini, Tamburini, Ivanoff, Santini, Camus, Torbry; et Mmes Ungher, Grisi, Schultz, Amigo; on *dit* même que la célèbre Mme Vigano, qui depuis des années n'a point chanté publiquement, dira un duo avec sa nièce Mlle Grisi.

*** M. Charles Wheastone, connu par ses recherches sur les sons, publiées en 1823, vient de faire un travail remarquable sur les figures de Chladni, ou figures acoustiques, qu'on obtient en répandant du sable sur des surfaces vibrantes. Les résultats de ses expériences se trouvent dans le dernier volume de *Transactions philosophiques* de la société royale de Londres. Douze planches gravées sur bois avec une rare perfection accompagnent cet article. Elles diffèrent de celles données par Chladni en ce que celui-ci représentait les figures tout simplement par des traits, tandis que M. Wheastone les dessine en blanc sur un fond noir. L'auteur promet, pour le prochain volume, de nouveaux développemens.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

W. Hunten. Beautés du Revenant, choix des morceaux favoris de cet opéra pour le piano. 6 fr.
H. Lemoine. Grande Valse brillante du Revenant pour le piano. 5 fr.
— Dix-septième Bagatelle sur des motifs de Ludovic. 5 fr.

Publiée par Pleyel.

Chopin. Op. 16. Rondo pour le piano. 7 fr. 50 c.
— Op. 17. 4 Mazurka pour le piano. 6 fr.

Publié par Pacini.

Herz. Op. 73. Agitato et rondo sur un thème de Gianni di Calais, pour le piano. 7 fr. 50 c.

Publiée par Bernard Latte.

Masini. Viens à moi, romance. 2 fr.
— L'écho de la rive, barcarolle. 2 fr.
Messemakers. Chute et succès, ouverture à 4 mains. 7 fr. 50.
Donizetti. Duo de Torquato Tasso, pour tenor et basse. 6 fr.
— Duo de Gianni di Calais, pour tenor et basse. 6 fr.
Plantade. Le peintre artiste, romance. 2 fr.
Niedermeyer. Ah che il destino, canzontta. 2 fr.
Musard. Souvenirs du Théâtre Italien, contredanses à 4 mains arr. par Lemoine. N. 1 et 2, chaque. 4 fr. 50.
— Naples quadrille. 4 fr. 50.

Publiée par J. Meissonnier.

Herz, fantaisie sur Zampa, pour le piano à 4 mains. 7 fr. 50 c.
Musard. Quadrille dédié aux habitués des Champs-Élysées, pour le piano. 4 fr. 50 c.
— — à quatre mains. 4 fr. 50 c.
Artot. Deuxième air varié pour violon et orchestre. 10 fr.
— — pour violon et piano. 7 fr. 50 c.
Carcassi. Op. 53. Deux quadrilles, deux valses et deux galops pour la guitare. 5 fr.
Musard. Venise, quadrille pour le piano. 4 fr. 50 c.
— — à quatre mains. 4 fr. 50 c.
Berr. Premier concerto pour clarinette et orchestre ou piano. 12 fr.
Berr et *Fessy*. quatorzième fantaisie pour piano et clarinette, sur la valse du duc de Reichstadt. 7 fr. 50 c.
— Fantaisie sur Mathilde, pour basson et piano. 7 fr. 50 c.
— Fantaisie sur la dernière pensée de Weber, *idem*. 7 fr. 50 c.
Panseron. La Fille des montagnes, pour piano. 2 fr.
— Le Petit Savoyard. — 2 fr.
— Antonia. — 2 fr.
Duchambge. Aimez. — 2 fr.
Monpou. La Juive. — 2 fr.
— La Colombe de Saint-Marc. — 2 fr.
Les mêmes pour guitare, chaque, 1 fr.

Publiée par Troupenas.

Labarre. Le Klephte poursuivi. 2 fr.
— La Sentinelle perdue. 2 fr.
— Les Pêcheurs des Lagunes. 2 fr.
— Prière de Jeune Fille. 2 fr.
— Les Gondoliers Vénitiens, à trois voix. 2 fr. 50 c.
Panseron. Il ne reviendra pas. 2 fr.
Troupenas. Le Bravo. 2 fr.
Les mêmes avec accompagnement de guitare, chaque: 1 fr.

Publié par A. Farrenc.

Hummel (*J.-N.*). Op. 123. Fantaisie pour piano sur trois ballades de Neukomm, et deux thèmes originaux. 7 fr. 50
— Op. 124. Fantaisie pour piano sur un thème de Mozart. 5 fr.
— Op. 125. Vingt-quatre grandes études pour le piano. 18 fr.
Godbé (*S.*) La corbeille de fleurs, seize rondos mignons pour le piano sur des thèmes favoris, liv. 1 à 4 (très faciles). Chaque 5 fr.
Pixis (*J.-P.*). Op. 124. Trois airs allemands chantés par Mlle Francilla Pixis, arrangés et variés pour le piano (faciles). 6 fr.
— Le plaisir de la Valse, rondino pour le piano sur un air favori d'un vaudeville autrichien. 6 fr.
Schwencke. Op. 28. Ses Bijoux, quatre mélodies favorites variées pour le piano, liv. 1 et 2. Chaque 5 fr.
— Op. 33, 34, 35. Trois fantaisies concertantes pour piano, violoncelle ou violon, sur des airs russes. Chaque. 7 fr. 50
— Op. 36. Les Bouquets, quatre mélodies favorites variées pour le piano, liv. 1 et 2. Chaque 6 fr.
Drouet. Ballade de Préciosa, de C.-M. de Weber, arrangée pour voix de soprano et flûte, avec accompagnement de quatuor ou piano. 6 fr.
— Op. 197. Le Favori, adagio et rondo brillant pour la flûte, avec accompagnement de quatuor ou piano. Complet, 12 fr.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi*: Gustave. — *Mercredi*: Don Juan de Mozart. — *Vendredi*: Idem.
THÉATRE ITALIEN. *Mardi*: la Gazza ladra. — *Jeudi*: Don Giovanni. — *Samedi*: la Donna del Lago.
OPÉRA-COMIQUE. *Lundi*: les Gondoliers, Marie. — *Mardi*: le Château d'Urlubi, le Pré aux Clercs. — *Mercredi*: Ludovic, le Revenant. — *Jeudi*: La Médecine, le Pré. — *Vendredi*: Marie, Dame Blanche. — *Samedi*: le Revenant, ma Tante Aurore.
CONCERTS. *Lundi* et *Jeudi*: cinquième et sixième Soirées musicales des quatre frères Muller. — *Jeudi*: M. Osborne. — *Samedi*: M. Henri Herz.

AVIS DE LA RÉDACTION.

Une indisposition grave d'un de nos Collaborateurs auquel nous sommes redevables du premier article sur *Don Juan*, nous oblige d'en remettre la suite au prochain numéro.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 13.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
Fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la Gazette musicale de Paris, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 30 MARS 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

Une provocation inexplicable ayant été adressée au dernier concert de M. Herz, au gérant de la *Gazette Musicale*, celui-ci en a demandé raison au plus violent des provocateurs, M. Billard, élève de M. Herz. Une rencontre au pistolet s'en est suivie. Les deux adversaires se sont placés à trente pas, en marchant l'un sur l'autre, maîtres de ne tirer qu'à vingt pas. M. Billard a tiré le premier, et sa balle a traversé la redingote de son adversaire; si M. Schlesinger eût été un peu moins effacé, il était mort.

M. Maurice Schlesinger a tiré à son tour; sa balle a frappé M. Billard au bas-ventre; heureusement le coup a été amorti, et M. Billard en a été quitte pour une violente contusion.

Voici, comme on voit, un duel qui pouvait et qui devait être mortel de part et d'autre! et pourquoi ce duel? parce que les imprudens amis de M. Herz n'ont pas voulu supporter la critique la plus polie et la plus modérée. Heureusement la presse est faite depuis longtemps à ces attaques; l'homme qui écrit aujourd'hui n'ignore pas qu'il doit toujours être prêt à soutenir son dire les armes à la main. Après ce qu'on a vu de la presse, comment y a-t-il encore des hommes qui pensent pouvoir la faire reculer devant la pointe d'une épée ou devant la bouche d'un pistolet?

M. Maurice Schlesinger remercie aujourd'hui ses confrères, de toutes les sympathies qu'il a rencontrées parmi tous les membres de la presse; ils ont très bien jugé qu'en cela le gérant de la *Gazette Musicale* avait plutôt fait de cette affaire une affaire de corps qu'une affaire personnelle.

HOFFMAN,

CONTE FANTASTIQUE, PAR JULES JANIN.

Quand il vivait obscur, et pauvre, et caché, toute la ville de Berlin le connaissait, et cependant ni lui ni la ville ne se doutaient de cette double préoccupation; Berlin connaissait Hoffmann sans se douter qu'Hoffmaun était un homme célèbre; de son côté, Hoffmann s'abandonnait à sa ville chérie sans se douter que la joyeuse ville avait fixé sur lui ses regards et son âme. Et comment ne se seraient-ils pas compris lui et la ville? La ville l'abritait de sa joyeuse humeur, la ville lui prêtait ses échos, son calme, ses bruits dans l'air, son enchantement musical; de son côté, il prêtait à la ville sa poésie, sa bonne humeur, son ivrognerie si féconde, sa note élancée, ses écrits mystérieux, sa philosophie si aventureuse; il prêtait à la ville tout Hoffmann; de son côté, tout Berlin appartenait à Hoffmann. C'était, entre elle et lui, l'union d'un bon roi et de son royaume; ils se tenaient l'un l'autre par le cœur et par les sens. Aussi, Berlin a été bien étonnée et bien confondue quand des livres venus de France lui ont appris qu'elle *ne connaissait pas* Hoffmann!

Je n'eus donc pas besoin de demander la demeure d'Hoffmann. On allait chez lui tout d'abord du premier pas qu'on faisait dans Berlin; plus c'était là une demeure cachée et modeste, plus on la voyait de loin. Elle était là bas, tout là bas, dans le quartier populeux, sous cette admirable atmosphère de voix et de poésie, au milieu de ces sons harmonieux et de cet épais nuage de tabac; j'y allai donc comme tous les autres sans y avoir jamais été; je trouvai donc cette demeure

sans l'avoir demandée à personne, et tout d'abord, en entrant dans la chambre, je reconnus notre poète Hoffmann saus avoir jamais vu Hoffmann. Dieu! quel nuage! quel désordre! quel amas confus de livres, de musique, d'instrumens de tous genres, de pipes de toutes dimensions! Ici une basse amoureusement appuyée contre un alto; ici une caricature commencée qui cachait à moitié une partition commencée; ici de la prose, ici des vers; ici des bouteilles pleines, mais dans le coin des bouteilles vides; et sur ces murs tout alentour, mille figures grimaçantes et bizarres. Allons donc! ne voyez-vous pas que ce sont là des esquisses interrompues, des débauches d'imagination; des fragmens, des embryons, des essais, des niaiseries, des riens, vive Dieu! mais tout cela c'est de l'Hoffmann. Je dois dire cependant que j'ai tout vu dans cette chambre, la table vineuse chancelante comme son maître; les verres à demi pleins, le buffet de chêne luisant, les chenets en fer, la lanterne suspendue au plafond; j'ai vu tout ce qu'on peut voir chez Hoffmann, excepté le lit d'Hoffmann.

Reste à savoir si Hoffmann avait un lit; seulement il avait un bien admirable fauteuil., vaste et large, garni de cuir, le cuir attaché par des clous qui avaient été dorés; il était mollement assis dans ce fauteuil jambe de ci, jambe de là, et étendu et rêveur et fumant sa pipe! et abandonné à l'heure présente! et d'une physionomie avenante et rieuse! et évaporé! et naïf, et en un mot, tout-à-fait notre ami, notre excellent, notre adoré, notre admirable, notre bouffon, notre musicien, notre conteur, notre ivrogne, notre naïf, notre admirable Hoffmann!

Moi, je lui dis bonjour comme si je ne l'avais vu que d'hier, il me dit bonjour aussi, et puis il me dit:—Assieds-toi à cette place; mais prends garde d'écraser mon chat. En même temps il me montrait un second fauteuil sur lequel était couché un très gros chat noir, tout noir, et tout en bloc, une hideuse bête, accroupie dans son repos, qui ne faisait pas un mouvement.

Tous ces Allemands ont la manie des chats; moi, je ne caresse les chats que lorsque je ne puis mieux faire. Un chat éveillé, passe encore; cela joue, cela saute, cela fait le gros dos; on peut bien lui dire bonjour pour faire plaisir à son maître quand ce maître s'appelle Beethowen ou quand il s'appelle Hoffmann. Mais un chat qui dort, un chat immobile! un chat tout plongé dans son sommeil et dans son ronflement de chat! une bête féroce, qui, troublée dans son repos, peut tout d'un coup tirer ses griffes de ses pates velues et vous sauter aux yeux! J'avoue que c'est là une bête qui m'a toujours fait peur. J'applique fort bien au chat le proverbe *l'eau qui dort*, et, comme Bazile, j'en ai fait un proverbe avec variation; à savoir qu'il n'est pire chat que le chat qui dort. J'eus donc quelque peine à m'asseoir sur le même fauteuil côte à côte avec le chat d'Hoffmann.

—Prends donc place à côté de mon chat, me dit-il: et, qui que tu sois, je t'assure que tu n'auras pas à rougir; si tu es un amoureux hardi, vagabond au milieu de vingt maîtresses, un maître-rusé qui grimpe et qui descend, et qui saute du haut en bas, du toit dans la cour, de la cour sur le toit, de la mansarde au premier, d'une maison à une autre maison: j'en suis bien fâché, mais il faut céder le pas à mon chat; c'est là un amoureux infatigable, intrépide, ardent, et léger, et inconstant, et coquet! Don Juan n'a pas la griffe plus acérée, le pas plus mystérieux, le manteau mieux lissé, la chevelure mieux peignée, l'odorat plus fin et plus exquis. Don Juan, même le Don Juan de Mozart, ne chante pas de plus touchantes complaintes sous la fenêtre de ses maîtresses. Si donc tu es encore, comme cela me paraît, sur le seuil charmant et fleuri de la jeunesse, tout occupé de tes cinq sens, salue mon chat, ton antagoniste et ton rival, et demande-lui la permission de t'asseoir à ses côtés.

Puis il s'interrompait, et me disait: —Buvons! Puis il reprenait quand nous avions bu.

—O mon chat, mon Don Juan! mais ce n'est pas seulement un Don Juan amoureux, voyez-vous, c'est encore un Don Juan politique. Vous êtes peut-être un politique, monsieur, un ambassadeur du roi de France, peut-être; que sait-on? Eh bien! saluez encore mon chat. C'est celui-là qui est un grand politique! c'est celui-là qui sait dissimuler, qui sait flatter, qui sait tendre des piéges, qui sait jouer avec son ennemi, qui le tue à petits coups, et qui le dévore sans le faire crier! c'est celui-là qui en a fait, des trahisons sans nombre, et sans cesse! Il n'y a pas de plus grand politique que celui-là. Il en remontrerait à monsieur de Talleyrand lui-même, et monsieur de Metternich notre seigneur m'a fait demander un de ses petits l'autre jour. Ainsi, si vous êtes un homme d'intrigue, vous n'avez encore rien de mieux à faire que de vous asseoir tranquillement à côté de mon chat. —Mais buvons.

Et quand je lui eus rendu raison:

— Tenez, me dit-il, tant que vous n'aurez pas une pipe à la bouche et un verre à la main, je ne serai pas tout-à-fait à l'aise avec vous. Le verre à la main, c'est le seul bonjour que je connaisse. *Tin! tin! tin!* voilà un son fait par un homme. *Tin! tin! tin!* voilà la langue universelle, voilà qui fait passer vos idées dans mes idées, mes

idées dans les vôtres; voilà qui transvase merveilleusement ma cervelle dans votre crâne, et votre cervelle dans mon crâne, comme on met du vin de Bordeaux dans une bouteille généreuse de Johannisberg. Quant à la pipe, la fumée du tabac est le seul manteau possible sous lequel je puisse accueillir et reconnaître un ami. Le vin, voilà l'idée; la fumée, voilà le vêtement des idées. La vérité ne veut pas être nue; or, n'avez-vous pas entendu dire que le vin, c'était la vérité; donc, donnez à la vérité du buveur, la meilleure, la plus simple, la plus facile des vérités, donnez-lui un beau pourpoint de nuage, un vaste et chatoyant manteau de fumée; et vous la trouverez aimable et belle, amoureuse et sémillante! ainsi donc, prends ta pipe, et abrite-moi sous ta fumée, comme Virginie abritait Paul sous sa chaste robe relevée sur leurs têtes. Prends donc ta pipe; toi aussi, relève ta robe virginale sur ma tête, nous serons les deux frères si tu veux; donc, bois et fume, si tu veux qu'avec toi je sois à l'aise. — En même temps j'avais rempli ma pipe, je l'avais allumée, elle était étincelante, elle jetait feu et flammes comme un volcan. — Diable! dit Hoffmann, je ne vous croyais pas si avancés, vous autres de France! mais qu'est-ce que cela prouve, si vous savez allumer une pipe à l'heure qu'il est? ajouta-t-il, cela prouve que nous marchons à la civilisation universelle, et que l'Europe fait des progrès tous les jours.

Après un instant de silence, et quand le nuage de fumée fut augmenté à ce point qu'on ne pouvait plus distinguer même le chat noir :

—Je te disais donc, reprit Hoffmann, que mon chat, mon Don Juan, mon Metternich, méritait tous les respects, sous le double mérite de jeune homme, et d'homme fait, d'amoureux et d'intrigant, de beau parleur et d'homme habile. Que si par hasard tu es tout simplement un poète, ce qui n'arrive guère de nos jours aux jeunes gens, voici encore que mon chat est plus poète que toi; c'est celui-là qui a lu Goëthe, et qui sait son Faust par cœur! c'est celui-là qui va au sabbat à minuit à cheval on ne sait sur quoi! c'est celui-là qui se mêle aux chauve-souris et aux sorcières! celui-là qui se livre à mille incantations funestes! celui-là qui regarde la lune et les étoiles d'une façon mélancolique! Le chien du docteur Faust n'est rien à côté de mon chat les jours de nouvelle lune ou le vendredi de chaque semaine. C'est un poète terrible, mon chat, un poète à roucoulemens sans fin, un poète funeste, un poète élégiaque, un poète qui miaule, un poète comme on les veut, comme on les fait, comme on les admire aujourd'hui! Si donc tu es un poète, tu peux prendre encore sans rougir ta place sur ce fauteuil à côté du chat d'Hoffmann.

—Mon Dieu! lui dis-je, je ne suis pas un poète, non plus qu'un amoureux, non plus qu'un diplomate, et je ne suis guère digne de prendre place à côté de monsieur votre chat! je suis...

— Attendez! dit Hoffmann, attendez! vous êtes peut-être un conteur, vous êtes peut-être un pauvre fou qui s'est mis le cerveau à la torture pour chercher à découvrir des aventures extraordinaires, afin d'amuser une heure ou deux quelques lecteurs indifférens. Vous êtes un écrivain, n'est-ce pas? et vous en rougissez. Mon Dieu! pourquoi rougir, on n'est pas ce qu'on veut, on ne sait pas ce qu'on devient; vous êtes un écrivain en prose, vous êtes un faiseur d'histoires! Eh bien! eh bien! mon chat aussi, mon chat a fait des contes, mon chat a fait une préface; voulez-vous que je vous lise sa préface. En même temps il ajoutait son éternel refrain : — *Buvons!* puis il me lut ensuite la Préface écrite par un chat.

Il paraît, comme vous le verrez, que, dans sa préface, cet honnête animal avait une conversation réglée avec son maître; voici ce que disait la préface :

« Quelle est donc, je vous prie, cette formule d'adjuration par laquelle les auteurs sont dans l'habitude de terminer leurs *préfaces?* « *Et, maintenant, mon enfant chéri, va remplir tes destinées!* » — Rien, en effet, n'est plus naturel que cette allocution, et, dès lors, il est passé en usage de comparer les enfantemens de l'esprit aux enfantemens du corps.

»Sur les uns et les autres plane la malédiction du péché originel, c'est-à-dire que les uns et les autres sont accompagnés des mêmes douleurs et des mêmes angoisses, des mêmes joies paternelles, et d'une dose suffisante d'aveugle amour de la part de l'auteur pour l'être créé.

» Dans la réalité, cependant, ce n'est jamais un *enfant* que l'auteur d'un ouvrage achevé lance dans le monde; mais un homme complètement formé, dont l'organisation au dehors et au dedans n'a rien de caché aux yeux de tous.

» Il en est tout autrement d'une œuvre qui est seulement à son commencement, comme celle dont il s'agit ici. — L'éditeur construit du mieux qu'il lui est possible un joli berceau; le rédacteur y place un embryon, et, dès que le petit être donne signe de vie, il court chercher les parrains, qui, dès lors, en bons et véritables parens, veillent à ce que le nouveau-né ne manque ni de soins, ni de nourriture, ni de ce que réclame son éducation. Placé sous les yeux même de tous les conviés, le petit être peut alors grandir et prospérer à sa façon:

Il y a un régal continuel, et c'est l'affaire de ses parrains si prodigues en repas de ne rien négliger pour que les mets soient toujours savoureux, pour que le vin renferme toujours un feu généreux et vivifiant, afin que les convives ne désertent pas, et que, même, le petit nouveau-né, qui occupe la première place du festin, y trouve une nourriture fortifiante et de facile digestion, qui en fasse bientôt un homme robuste. »

— Et c'est là, lui dis-je : la préface de votre chat? je m'en serais bien douté, à l'entendre parler si fort de noces et festins, de parrains et de marraines qui donnent à manger à leur petit filleul. Mais, hélas! je ne suis pas encore ce que vous dites; je ne suis pas plus un conteur que je ne suis un poète : pardonnez-moi!

— Et qui êtes-vous donc? me dit Hoffmann déjà fort inquiet.

— Je suis, lui dis-je, un critique, et la pire espèce de tous les critiques..... un critique musical!

A ces mots l'épouvante se peignit sur les traits de notre poète; cette épouvante mêlée d'étonnement était d'un effet indicible. On eût dit, à le voir ainsi atterré, qu'il se trouvait en présence de quelque bête nouvelle et inconnue, de quelque serpent venimeux et sans sonnettes. Sa terreur fut si grande, qu'il laissa tomber son verre à demi plein, qu'il ôta de sa bouche sa pipe encore fumante, qu'il dit à son chat : — Va-t'en, va-t'en, chéri! va-t'en, ma pauvre bête, si aimée et si aimable! ce qui voulait dire : Va-t'en, ne t'assieds pas à côté de cet homme qui est un critique musical.

Puis revenant à moi : —Monsieur, me dit-il, puisque vous êtes un critique musical, c'est autre chose.

Et alors il eut avec moi cette conversation incroyable que je vous raconterai dans le chapitre suivant.

(*La suite à un prochain numéro.*)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

DON JUAN, de Mozart.

(SUITE ET FIN.)

Dans notre 1er article, nous avons dit que la réapparition de *Don Juan* sur la scène de l'Académie royale de Musique était à nos yeux un évènement remarquable relativement à l'auteur de cet immortel chef-d'œuvre, aussi bien que sous le rapport de l'histoire de la Musique. Nous y avons porté une critique sévère sur les détails de la représentation de cet ouvrage, en examinant jusqu'à quel point il est permis d'attribuer à ces objets de détail le succès médiocre d'une des plus vastes compositions d'un maître qui, au jugement de tous les connaisseurs, n'a point encore été surpassé. Aujourd'hui, nous nous proposons d'expliquer comment la véritable, la grande cause du mal est dans la pensée qui a présidé à la reproduction, sur la scène de l'Opéra, de cette création *artistique;* explication de laquelle il résultera que c'est moins aux artistes, considérés en particulier, qu'il y a lieu d'imputer l'effet médiocre de la représentation, qu'au principe qui a dirigé toute l'entreprise. Nous, ainsi que nos lecteurs, nous n'avons pas un grand intérêt à rechercher si la faute qui a été commise, appartient, du moins en partie, à notre honorable et célèbre collaborateur, M. Castil-Blaze, lequel a arrangé la musique, et qui, sous tant de rapports, est si parfaitement initié dans les secrets de l'art de la musique; ou bien si elle doit être mise en entier à la charge du directeur, dont on ne vante pas trop les connaissances musicales, et qui avoue naïvement qu'il n'exploite le théâtre de l'Opéra que comme un établissement industriel. Ceci est une affaire toute personnelle à ces messieurs, et nous repousserons toujours, autant que notre position nous le permettra, les *personnalités*. Pour ce qui nous regarde, nous croirons avoir rempli notre tâche si nous réussissons à produire dans l'esprit de nos lecteurs la conviction intime que les conditions du mérite d'une œuvre réellement artistique; que les principes, disons-nous, du beau sont non seulement absolus, mais qu'ils constituent des vérités à jamais inébranlables, qu'aucun temps ne saurait altérer; qui, en luttant contre l'erreur, sont toujours triomphantes, et que ne saurait impunément attaquer ni la main d'un critique audacieux et frivole, ni celle d'un critique lourd et dépourvu du sentiment des arts.
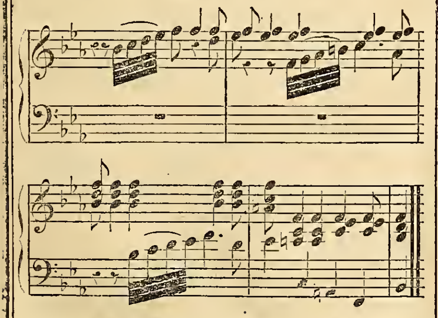
Le Don Juan de Mozart, tel que nous l'offre aujourd'hui l'Opéra, est une monstruosité anti-artistique. Mal saisi et mal compris dans l'idée fondamentale de l'ouvrage; rendu difforme dans toutes ses parties; ici morcelé, là surchargé d'ornemens étrangers; fade et indigeste à la fois, ce Don Juan est tout autre qu'il n'a été conçu par son immortel créateur. Et, bien qu'un grand nombre des beautés infinies de son œuvre se fassent jour au milieu de cet étrange amalgame; si, malgré ce mélange bizarre, Don Juan vient à se maintenir au répertoire plus long-temps qu'il n'y avait, d'abord, lieu de l'espérer, il n'en sera pas moins vrai que ce Don Juan défiguré est un outrage aux mânes de Mozart.

La composition de Mozart est, sinon un opéra purement comique, du moins, au fond, un opéra semi-seria. L'Académié royale de musique en a fait une tragédie lyrique qui, à tous momens, semble destinée à nous faire souvenir de la mort, de l'enfer, et des diables.

Le Don Juan de Mozart est le plus léger et le plus aimable des roués, qui n'estime rien, n'est attaché qu'à ses jouissances, et à qui l'on s'intéresse jusqu'au moment
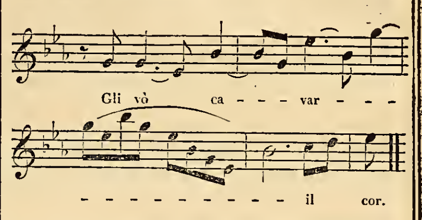
même de sa catastrophe; car, dans cet instant fatal, il est encore fidèle à lui-même; il s'élève encore au-dessus du vulgaire. Le Don Juan de l'Opéra, au contraire, est un pervers éhonté, qui a, tout au plus, quelque chose de chevaleresque dans les manières; c'est un trompeur ordinaire, je dirai même lourd, qui ne répugne pas à jurer amour et fidélité à Zerline, à lui promettre « *devant* Dieu » de l'épouser; enfin le Don Juan de l'Opéra apparaît au cinquième acte en homme accablé, agité par les plus funestes pressentimens, encore bien qu'il ne les ressente que comme en songe (1). Tel n'est pas le Don Juan de Mozart, qui est surpris par sa destinée au milieu de l'enivrement le plus vif de ses jouissances.

Le sentiment pénible que le Don Juan de l'Opéra excite en nous depuis le commencement jusqu'à la fin de la représentation, est encore rendu plus vif par le jour sous lequel Elvire apparaît par suite de cette manière fautive d'envisager le caractère principal de la pièce; jour faux, et qui est aussi opposé à la vérité qu'à l'expression admirable de la musique. L'Elvire de Mozart est une femme qui, consumée par de vives passions, est ramenée à l'amour par le plus léger rayon d'espérance, comme le plus léger soupçon suffit pour faire éclater en elle les explosions les plus violentes de la jalousie et de la vengeance. Dès lors, une vivacité impétueuse et passionnée est la teinte dominante de son caractère. Et il n'est pas besoin de preuves spéciales pour démontrer combien Mozart l'a profondément senti, avec quel talent il l'a exprimé dans tout le cours de son œuvre et jusque dans les plus petits détails de l'accompagnement, d'une manière à la fois dramatique, vraie et spirituelle. Qu'on se représente seulement ce passage si remarquable et qui rend si puissamment, tantôt les plaintes, tantôt les menaces d'Elvire.



(1) On a très sagement supprimé cette scène après la deuxième représentation.

Ou bien que l'on se rappelle cette autre période si pénétrante et si énergique par l'immense déploiement des masses de l'orchestre; période qui, cependant, est en même temps d'une si grande simplicité, et dont la force entraînante est dans sa construction rhythmique, aussi heureuse qu'elle est originale.



C'est là l'expression d'une passion irrésistible et sans espoir dans toute sa vérité, dans toute sa force.

L'Elvire de l'Académie royale de musique est une femme faible et crédule, plus propre à exciter la pitié qu'à développer et à faire naître de grandes passions. Dès lors, on conçoit qu'ici ce rôle ait pu généralement paraître ingrat, tandis qu'il ne l'est, à proprement parler, qu'en ce sens qu'Elvire contrevient quelquefois à la délicatesse de son sexe. Combien cette partie d'Elvire est grandiose et susceptible d'une haute expression musicale d'après la théorie que nous venons d'exposer! c'est là un fait qu'attesteront volontiers tous ceux qui l'ont entendu exécuter par madame Heinefetter, ou par madame Milder-Hauptmann, cette reine du chant.

Mais le Don Juan de Mozart est surtout défiguré par la distribution *en cinq actes;* ordonnance déjà si difficile en elle-même, et qui traîne, ici, à sa suite tant d'élémens de destruction, que nous en sommes encore à découvrir un seul motif raisonnable qui puisse expliquer pourquoi l'on s'est déterminé à ce morcellement, du reste tout-à-fait inutile, de l'œuvre du grand compositeur. Tantôt un acte se termine par un simple air; tantôt un autre par un duo insignifiant en soi; et, cependant, tout le monde sait par quelles excellentes raisons se justifie l'usage des *finales*, et que cet usage a été reconnu comme une nécessité. Ici, l'on rompt violemment la liaison extérieure ou matérielle de l'action; là, on suspend, on altère le rapport intime qui règne entre les différentes parties de la composition de Mozart, par des intercalations hétérogènes et sans effet, qui détruisent les belles proportions de l'ensemble de l'édifice, si artistement conçues et coordonnées. Peut-on s'attendre à autre chose qu'à un effet bizarre, quand

on nous offre pour introduction musicale à un acte de *Don Juan* un véritable morceau de musique d'église, comme *Ave verum corpus,* que notre religieux Mozart eût certainement craint de souiller par un tel contact, aussi bien qu'il l'eût pensé à l'égard du fragment de son Requiem *Dies iræ, Dies illa,* qui, pour comble de mesure, doit servir de finale au cinquième acte!...

Nous ne pouvons pas davantage admettre des motifs comme ceux-ci, par exemple : « Mais, tout ce que nous » offrons au public, c'est pourtant tout de la musique » de Mozart; — mais, nous avons cru que c'était là le » meilleur moyen d'honorer Mozart;—mais, le Grand-» Opéra ne saurait se passer de ballet. » — Nous le répétons, il nous est absolument impossible d'admettre de pareilles excuses. Elles sont toutes si faibles et si faciles à réfuter, qu'elles ne méritent pas de réfutation. Nous disons et nous soutiendrons que si l'on voulait entendre le Don Juan de Mozart, il fallait le donner tel que Mozart l'a écrit, tel que nous l'entendons encore tous les jours avec ravissement à l'Opéra Italien, bien que les représentations de ce théâtre prêtent aussi à quelques observations critiques. L'apanage le plus beau de l'artiste-créateur, sa propriété la plus sacrée, ce sont ses œuvres. Les mutiler, les détruire, alors que, depuis long-temps, elles sont les trophées les plus resplendissans, les supports les plus vigoureux de l'art de tout un univers... c'est là de la *barbarie.*

La critique et M. Henri Herz.

Quelque ignobles que soient les armes dont M. Herz paraît vouloir se servir pour combattre notre critique, puisque, au lieu de profiter des leçons que nous lui avons données avec tant de ménagemens, il l'attaque dans la personne du *Gérant,* en lançant sur lui *des bandes d'assommeurs* dont le propre frère de M. Herz (1) ne répugne pas à grossir le nombre; quelque peu de motifs que nous ayons, d'après tout cela, de croire que M. Herz soit placé assez haut pour jamais pouvoir comprendre seulement ce que nous écrivons sur l'art et ses principes; nous croyons, cependant, devoir à la tendance de notre feuille, ainsi qu'à nous-mêmes, de prouver avant tout par des argumens positifs la nullité *artistique* de ce musicien, et de démontrer ensuite, en rassemblant les opinions émises sur son compte par les critiques les plus considérés de nos jours, que, non seulement nous avons toujours été justes envers lui; mais encore que nous avons constamment usé de ménagemens tout particuliers dans l'exercice de notre ministère à son égard.

Il est reconnu qu'un artiste ne saurait agir sur l'esprit de la société contemporaine que suivant la mesure ou le degré de ses propres facultés, de sa propre culture intellectuelle. Il est également certain que la grande majorité des musiciens ne demeure, sous ce rapport, si fort en arrière des autres classes d'artistes, que parce qu'ils se persuadent qu'il n'est pas besoin de l'histoire grecque et romaine pour exceller dans la science de l'harmonie et du contrepoint, et que, pour tracer de belles mélodies, le cœur et une imagination routinière peuvent suffire. Cependant, pour tous les autres arts qui se sont développés de meilleure heure que l'art de la musique, nous trouvons dans les plus grands maîtres des hommes qui possédaient les connaissances scientifiques les plus variées. Et, de nos jours, cette instruction *variée*, cette supériorité intellectuelle, s'il est possible, est devenue pour les artistes un besoin d'autant plus urgent qu'elle est l'objet des efforts et de l'ambition de tout le monde. L'organisation physique et intellectuelle de tous les anciens grands maîtres offrait une sorte d'harmonie, si nous pouvons nous exprimer ainsi. Il suffit d'un coup d'œil rapide sur l'histoire des arts pour en demeurer convaincu.

On sait que les artistes grecs, par exemple, furent tous plus ou moins initiés dans les profondeurs de la philosophie, dans l'art oratoire, et dans les secrets de l'art poétique. Ils étaient donc, sous tous les rapports, à la hauteur de l'esprit de leur siècle; tous étaient des hommes doués d'une instruction étendue, et ils se montraient également versés dans toutes les branches de l'art. En ce qui concerne les maîtres de l'art plastique, appartenant à l'ère chretienne, les vétérans *Tutilo* et *Bernward* furent cités comme des hommes merveilleux en raison de leurs vastes connaissances et de leur aptitude pour l'art spécial qu'ils cultivaient avec tant de succès. Il en est de même des plus anciens maîtres italiens, comme, par exemple, *Nicola*, *Giovanni* et *Giunta Pisanno*, qui se distinguaient à la fois dans la peinture, l'architecture et dans la statuaire; le maître Giotto, que l'on peut considérer en quelque sorte comme le père de tous les grands peintres venus après lui, construisit la flèche de la cathédrale de Florence, que l'on admire encore aujourd'hui.

Raphaël exerçait la statuaire, à côté de la peinture; comme architecte habile, il fut long-temps employé à la construction de l'église de Saint-Pierre, et, à ses grands talens d'artiste, il joignait l'instruction variée et étendue d'un savant. *Michel-Ange* peignit ses subli-

(1) Ce n'est point M. Jacques Herz, homme de goût et de talent dont s'agit ici.

mes Prophètes, ses sublimes Sibylles, sa création d'Adam et le Jugement dernier; il construisit d'une main hardie et légère, dans les régions du vertige, la gigantesque coupole de Saint-Pierre, cette merveille de l'architecture, et fut le plus grand statuaire de son siècle. En même temps, il se montrait poète spirituel, possédait de grandes connaissances dans l'art de la musique, et écrivait des discours académiques et d'autres morceaux de diverse espèce. *Le Titien* avait reçu une éducation très soignée: les hommes les plus habiles l'avaient instruit dans les langues grecque et latine, ainsi que dans toutes les sciences propres à compléter le développement de ses facultés, de telle sorte que, plus tard, sa maison devint le rendez-vous de tous les esprits distingués de son temps. Savans et poètes, comme *l'Arioste*, *Bernardo Tasso*, l'Arétin et d'autres encore, tous les hommes supérieurs, en un mot, recherchaient l'amitié du grand artiste dont les connaissances embrassaient un si vaste cercle, et vivaient avec lui dans l'intimité la plus étroite. *Le Corrège* ne mérite pas moins d'être cité : suivant tous les indices, il ne cultivait pas l'architecture avec moins de succès que la peinture, et il avait étudié avec fruit les mathématiques.

L'excellent peintre *Salvator Rosa* fut à la fois un poète satirique remarquable, un musicien et un compositeur distingué. Mais l'artiste qui, par la profondeur autant que par la grande variété de ses connaissances, brille de l'éclat le plus vif entre les maîtres italiens anciens et modernes, et qui réunissait, pour ainsi dire, en sa personne tout une académie, ce fut *Leonardo da Vinci*. C'est lui qui peignit *la Cène*, ébaucha ce carton si célèbre de son grand tableau de bataille, et dessina ces caricatures si connues et si merveilleusement exécutées. En même temps, il était bon statuaire et architecte non moins habile; car il fit aller les eaux de l'Adda jusqu'à Milan, et traça dans un terrain extrêmement difficultueux le canal navigable qui, en partant de Mortsana, aboutit aux vallons de Chiavenna, en parcourant un espace de 200 milles italiens. *Leonardo da Vinci* était, en outre, un poète spirituel, un profond connaisseur en matière musicale, un chanteur agréable, et un virtuose si achevé sur le violon, que le duc *Ludovic Sforza* voulut absolument qu'il fût attaché à sa chapelle, à quoi le grand artiste consentit. Il n'était pas moins versé dans les plus nobles exercices gymnastiques : qui l'eût vu manier un coursier ou l'épée, eût pu facilement s'imaginer que le sublime maître ne s'était occupé de toute sa vie d'aucune autre étude. Son ouvrage sur la peinture doit être mis au rang des meilleurs écrits sur la théorie de cet art : mais, outre cela, il publia encore beaucoup d'autres traités sur des questions spéciales concernant la mécanique, l'optique, l'anatomie, les mouvemens et la physionomie du corps humain. Enfin, le lustre de ses immenses talens était encore relevé par son esprit de piété, et par l'attrayante aménité de ses mœurs. C'est donc avec raison que l'on a dit dans une excellente esquisse biographique de la vie de ce grand-maître, qu'on ne saurait trop célébrer : «*Leonardo da Vinci* peut servir d'exemple aux jeunes adeptes de l'art, curieux de s'instruire, » et son grand renom peut leur apprendre qu'il ne suffit pas de se ranger sous un drapeau, d'exercer la main » à conduire avec dextérité un pinceau, et, en s'armant « d'un enthousiasme factice, de se mettre en campagne » pour déblatérer contre la profondeur des études qui » reposent sur le seul fondement vrai. Cet exemple » leur dira que le Génie des arts est loin de répugner à » s'allier à la sérieuse Minerve, et que, chez les âmes » grandes et libres, alors même qu'elles font d'un objet » spécial le but principal de leurs efforts, l'on trouve » cependant le reflet harmonieux du riche ensemble de » toutes les connaissances humaines. »

Nous voyons un modèle semblable d'une instruction presque universelle, en matière d'art et de science, dans le plus grand maître des Allemands, dans le noble Albrecht Durer.

Pour ce qui est des plus grands poètes, ils furent non moins, et en tout temps, des savans consommés, dans toute l'étendue de l'expression. *Shakspeare* passe ordinairement pour un génie inculte, parce qu'il n'a pas fréquenté les universités; mais il est avéré qu'il possédait, quant à la langue latine, et même quant aux langues française et italienne, toutes les connaissances que ses travaux lui rendaient nécessaires, et les sources si variées où il a puisé une partie de ses inspirations, prouvent qu'il avait immensément lu; en ce qui touche son instruction plus profonde en matière d'histoire, elle est assez clairement attestée par le grand nombre de ses compositions en ce genre. — Quand même *Schiller* ne nous eût pas donné ses admirables œuvres poétiques, il se survivrait encore par ses ouvrages historiques, ainsi que *Goëthe* par sa théorie sur les couleurs, par son excellent traité sur la métamorphose des plantes, et enfin par ses nombreux écrits théoriques sur presque toutes les branches de l'art. *Klopstock* et *J.-H. Voss*, *Herder* et *Jean-Paul*, étaient également des esprits versés dans toutes les profondeurs de la science, et il n'est donné qu'à de tels esprits supérieurs de créer quelque chose de vraiment grand et d'impérissable dans la divine région de la poésie.

La capacité intellectuelle des grands compositeurs de musique, comme Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven et Weber, est non seulement démontrée de la manière la plus frappante par le caractère varié et original de leurs sublimes créations, mais elle est encore certifiée par un certain nombre de leurs lettres, et par quelques écrits qui ont eu de la publicité. Mais d'autres compositeurs, tels que Grétry, Hoffmann et Berton entre autres, ont signalé leur savoir par des ouvrages d'une grande portée, et ont ainsi appelé l'attention de tous les artistes-musiciens sur la nécessité d'acquérir une instruction plus variée et plus profonde, et d'établir en eux une sorte d'harmonie entre les facultés de l'esprit et les facultés de l'âme.

Si, maintenant, en regard des grandes figures dont nous venons de rappeler les traits, nous considérons ce que l'histoire, peut-être déjà l'histoire *contemporaine*, aura à dire de M. Herz, pour ajouter à la gloire de ses airs variés, de ses fantaisies, de ses morceaux de ballets, de ses galops et de ses récréations, alors. . . .

(*La suite dans un prochain numéro.*)

CONCERT DE M. HENRI HERZ.

Bien que M. Herz se fût convenablement retranché derrière les noms d'artistes distingués, son concert ne saurait, sous aucun rapport, être compté parmi les brillantes soirées musicales de la saison. En l'écoutant, son public assez nombreux est demeuré froid, très froid même, comme s'il eût voulu, par son attitude calme, nous rappeler encore une fois, que le nom de Herz et l'art avec ses merveilleux effets n'ont rien entre eux de commun. Mlle Pixis seule a été accueillie avec une certaine chaleur, et a reçu de vifs applaudissemens. Les connaisseurs ont apprécié le talent de Mad. Stockhausen, qui, dans les réunions musicales de cet hiver, a obtenu, à bon droit, de fréquens témoignages de la satisfaction du public; mais on ne l'a pas récompensée par des marques bruyantes, du plaisir qu'elle n'avait pu manquer de causer à ses auditeurs. On en a agi de même à l'égard de Mlle Bertrand, la vigoureuse harpiste, qui sait triompher de toutes les difficultés de son instrument.

Dans un duo, auquel on a trouvé une certaine couleur surannée, M. Lafont n'a pas produit beaucoup d'effet : il a été plus heureux dans ses variations.

Nous revenons à M. Herz, le personnage principal du concert. Il nous a régalé d'un concerto, d'un duo, et de variations sur un motif du *Pré aux Clercs*.

Quant au concerto, disons-le tout d'abord sincèrement et avec conscience, ce nouveau concerto de M. Herz (puisque concerto il doit y avoir) n'est qu'une rapsodie tout au plus médiocre, chargée de réminiscences banales et *de petits traits* insignifians.

Le début du premier solo, début, qui, un peu plus tard, a la prétention de devenir motif, est textuellement copié d'une vieille, vieille marche bohémienne, que Weber, par un de ses naïfs caprices d'artiste, intercala dans le premier acte du *Freischutz* en guise de marche de paysans. Peut-être observera-t-on que M. Herz aurait pu mieux choisir *son* motif dans le *Freischutz*; mais cela ne regarde nullement la pauvre critique, si délicatement ramenée à l'impartialité par les chaleureux amis de l'illustre compositeur et célèbre facteur de pianos à 7 octaves !...

L'andante, dont fort heureusement le chant n'est pas développé, à défaut d'autre mérite, a eu, du moins, celui de rappeler aux auditeurs, d'ailleurs fort calmes, une ou deux romances, oubliées depuis quelques années, et qu'on retrouve toujours avec un nouveau plaisir. Enfin, le finale, et ce n'est pas sans peine que nous sommes arrivé jusque là, le finale « *Maggiore et giocoso* », comme d'habitude, a dignement couronné l'œuvre. C'est une assez jolie valse que nous espérons bien entendre prochainement par les belles soirées d'été aux charmans concerts du Jardin Turc, et nous nous réservons même d'en parler alors plus au long. Nous croyons presque superflu d'ajouter que l'ensemble du morceau est fort gauchement calqué sur la délicieuse fantaisie des Souvenirs d'Irlande de Moscheles; que les divers passages du premier solo et du rondo ne sont que de pauvres et fastidieux rabâchages des précédens morceaux de M. Herz; que l'âme et la vie manquent à tout cela; que, non seulement enfin, il n'y a point d'avenir pour de semblables productions, mais que, grâce aux progrès du public français en matière de musique, elles n'ont même pas d'existence présente, *pas même de cette mesquine existence de boutique*, après laquelle certaines célébrités contemporaines courent avec tant d'avidité.

Quant aux variations ou fantaisies, ou morceaux de concert (nous ne savons pas bien lequel de ces trois titres l'auteur donnera à son œuvre), nous nous abstiendrons d'en parler. C'est un véritable *Pas-de-clerc* que M. Herz a fait là. Nous désirons de tout cœur qu'il le répare le plus promptement possible.

CONCERT DE M. OSBORNE.

Ce concert, qui a eu lieu dans les salons de M. Pleyel, a été certainement une des plus brillantes soirées musicales de cet hiver, tant à l'égard du choix des morceaux que sous le rapport de leur exécution. Elle a commencé par un quintetto de M. Kalkbrenner. Ce n'est point le meilleur ouvrage de ce compositeur; mais il a été rendu avec une grande perfection, surtout de la part de M. Osborne, et il a produit de l'effet. La jolie romance de M. Dessauer, *Le Retour des promis*, a été chantée par Mad. Stockhausen avec son talent accoutumé, et cette aimable cantatrice a encore charmé son auditoire par quelques uns de ces airs suisses auxquels elle sait si bien conserver leur caractère natif et original.

M. Chevillard, jeune artiste distingué, a exécuté avec autant de verve que d'habileté un solo de violoncelle, auquel a succédé un duo de Mozart, que Mesd. Dorus-Gras et Stockhausen ont dit avec une rare perfection. Le morceau qui nous a procuré le plus de plaisir, ce sont les grandes variations (inédites) sur un thème original, composé et exécuté par M. Osborne. L'idée principale de cette composition nous a paru aussi neuve qu'heureusement développée, et l'auteur a fait à la fois preuve de goût et d'une grande dextérité sur son instrument, par la manière dont il l'a rendue.

Nous avons aussi écouté avec intérêt un quatuor, écrit pour deux violons, alto et basse, par M. Osborne, et qui a été vivement applaudi.

Cette belle soirée s'est terminée d'une manière très satisfaisante pour les auditeurs, par un air chanté par Mad. Dorus-Gras, et un solo de cor, exécuté par M. Mengal.

Ces morceaux ont produit l'impression la plus agréable, et ils ont contribué à faire du concert de M. Osborne, ainsi que nous l'avons déjà dit, une des meilleures réunions musicales de la saison.

SECOND ET DERNIER CONCERT DE M. GHYS.

Telle était l'annonce, quelque peu ambitieuse, d'une soirée musicale qui a eu lieu mardi dernier dans les salons du facteur Seirig, et dont nous avons à rendre compte. Après avoir entendu M. Ghys, jeune artiste d'un véritable talent, qui est appelé à un bel avenir comme exécutant et comme compositeur on regrette sans doute d'ajourner à quelques mois le plaisir de l'entendre encore; mais, à dire vrai, sa réputation de violoniste n'en est pas arrivée à ce point qu'il doive nous annoncer solennellement ses voyages à Londres : ce sont

Ci-joint un Supplément, contenant Revue critique, Nouvelles, Annonces, et A une Jeune Mère, romance de Meyerbeer.

choses tout au plus permises quand on se nomme Bériot, Baillot ou Paganini. Au reste, ceci est une simple observation, et non pas un reproche.

M. Ghys nous semble arriéré au point le plus difficile de la carrière musicale; il n'est plus préoccupé par le mécanisme de son instrument; ce qu'il fait de difficultés, il les exécute facilement, son archet est sûr et suffisamment ferme, il joue habituellement juste; aujourd'hui, tous ses efforts doivent tendre à se faire une manière qui lui soit propre, à rechercher, dans l'habileté que lui ont donné ses études, ce qu'il y a de plus personnel, à obtenir enfin cet idéal de l'exécution qui seul distingue les grands artistes des artistes qui ne sont qu'habiles. Que M. Ghys surtout se garde bien de chercher en dehors de son talent des moyens de produire de l'effet. Toutes ces positions affectées, ces oscillations du corps, ces mouvemens de tête, ces yeux levés au ciel, que mettent en usage certains artistes, ne font nullement prendre le change au public sur leur valeur réelle, et n'ont d'autre résultat que de donner un air de suffisance et de présomption à ceux qui les emploient. Nous donnerons un dernier conseil à M. Ghys; il s'est fait entendre trois fois, et trois fois ses morceaux se sont terminés par un trait en arpéges à notes redoublées presque identiques. Ce trait est fort brillant, c'est vrai, mais c'est un mauvais moyen de faire valoir les belles choses que de les répéter trop souvent.

Le public a constamment applaudi M. Ghys, et avec justice, son concert avait attiré un bon nombre d'amateurs, nous lui souhaitons une pareille chance pendant son *voyage à Londres.*

REVUE CRITIQUE.

A UNE JEUNE MÈRE, paroles de M. Durand, musique de Giacomo Meyerbeer (1).

Cette bluette échappée à la plume de M. Meyerbeer est une preuve nouvelle de cette vérité que le talent sait se faire reconnaître dans les choses de moindre importance. Rien de plus suave, de plus doux, de plus religieux que cette simple mélodie que l'auteur de Robert-le-Diable a placée sous les mots *Console-toi.* Il y a plus de véritable musique dans cette romance de quatre lignes, que dans bien des morceaux à grandes prétentions; la *Coda* d'un mouvement plus animé et qui ramène si bien le premier motif est de l'effet le plus heureux, le plus original. Il ne faut pour dire délicieusement ces couplets qu'une voix gracieuse et pure, et beaucoup d'expression; nous les recommandons vivement à nos jeunes cantatrices.

Le Pêcheur des Lagunes, barcarolle. — La Sentinelle perdue, romance.—La Danse des esprits, chansonnette.—La Pauvre Négresse, romance. — Prière de jeune fille, romance.— La femme du soldat, ballade, paroles de A. Betourné, musique de Th. Labarre.

Voici six nouvelles romances à joindre à la collection déjà assez nombreuse de celles qu'a composées M. Th. Labarre. Celles-ci ont les mêmes qualités, les mêmes défauts que leurs aînées, un rhythme franc, d'heureuses mélodies, une expression habituellement juste, mais çà et là quelques ressouvenances de motifs qui ne sont pas la propriété exclusive de l'auteur, et un peu de recherche harmonique. *Le Pêcheur des Lagunes*, par exemple, rappelle *la Muette*, et les deux premières mesures de la *Prière de jeune fille*, sont identiquement les mêmes que celles d'un fort joli petit morceau espagnol de *Garcia.* Ces deux romances sont les moins remarquables des six. *La femme du soldat* est une petite scène dramatique qui doit produire un bon effet, surtout lorsque Nourrit la chante; le motif *ô Vierge sainte* est touchant et religieux; celui qui le suit est d'un tout autre caractère: mieux eût valu conserver le même dessin à la mélodie. Dans la *Sentinelle perdue* il y a un effet fort simple et fort touchant, placé sous ces mots: *pauvre soldat, veille toujours*, ce qui suit est un peu banal. A mon avis c'est la *Pauvre Négresse* qui mérite seule d'être mise à part, la mélodie du refrain est de l'expression mélancolique la mieux sentie, l'espèce de monotonie de l'accompagnement sert encore à répandre sur toute cette romance un sentiment de profonde tristesse. *La pauvre Négresse* mérite le même succès que *la Jeune fille aux yeux noirs.*

(1) Voir cette romance à la page suivante.

NOUVELLES.

*** Meyerbeer est à Milan, où la réception la plus brillante lui a été faite. Il vient de mettre la dernière main à son grand opéra en cinq actes, que nous entendrons probablement encore cette année à l'Académie royale de musique. Le poëme, de Scribe, est, à ce qu'on nous assure, le meilleur ouvrage qui soit sorti de la plume de ce spirituel et fécond auteur.

*** Le concert de M. Profeti aura lieu demain lundi. Toutes les célébrités du Théâtre Italien seront réunies pour procurer une brillante recette au bénéficiaire. Il y aura tant de monde, que, depuis plusieurs jours, il ne reste plus de billets. M. Profeti a eu le grand tort de ne pas choisir un local plus vaste; car tous les habitués du Théâtre Italien voudront entendre encore une fois au moins leurs chanteurs favoris.

*** Une représentation extraordinaire aura lieu sur le théâtre de l'Odéon, le 1er avril, au bénéfice de M. Henri. Le spectacle se composera d'une pièce du Gymnase; de *Jeannot et Colin*, pièce dans laquelle M. Martin remplira pour la dernière fois le rôle de Jeannot, et madame Casimir celui de Thérèse; de fragmens du grand septuor de Beethoven, exécutés par MM. Tilmant aîné, Tilmant jeune, Nargeot, Niquet, Dauprat, Dacosta et Barizel; d'un rondeau de Kreutzer, joué par M. Lagarius, son élève; d'une fantaisie pour la clarinette, composée et exécutée par M. Dacosta; enfin de *Picaros et Diégo*, où M. Martin remplira le rôle de Picaros, et M. Ponchard celui de Diégo. Dans *Jeannot et Colin*, madame Montessu et M. Mazillier danseront pour la première fois la *Mazourka*, pas de caractère. C'est là un spectacle qui promet d'attirer la foule.

*** L'incomparable Paganini a été reçu à Bruxelles comme partout ailleurs; c'est le roi des violons: il est inimitable.

*** Au dernier concert de M. Lafont, qui a eu lieu mercredi dernier à l'Opéra-Comique, M. Herz a prévenu le régisseur, à sept heures et demie, qu'il était *très malade*, et hors d'état de jouer; néanmoins il est arrivé vers la fin du concert, et a dit, avec le bénéficiaire, le duo sur le *Petit tambour*, qui, comme toute petite musique de salon, ne produit aucun effet dans une salle de théâtre. Madame Casimir a chanté avec beaucoup de talent *Una voce poco fa*; les honneurs de la soirée ont été pour elle.

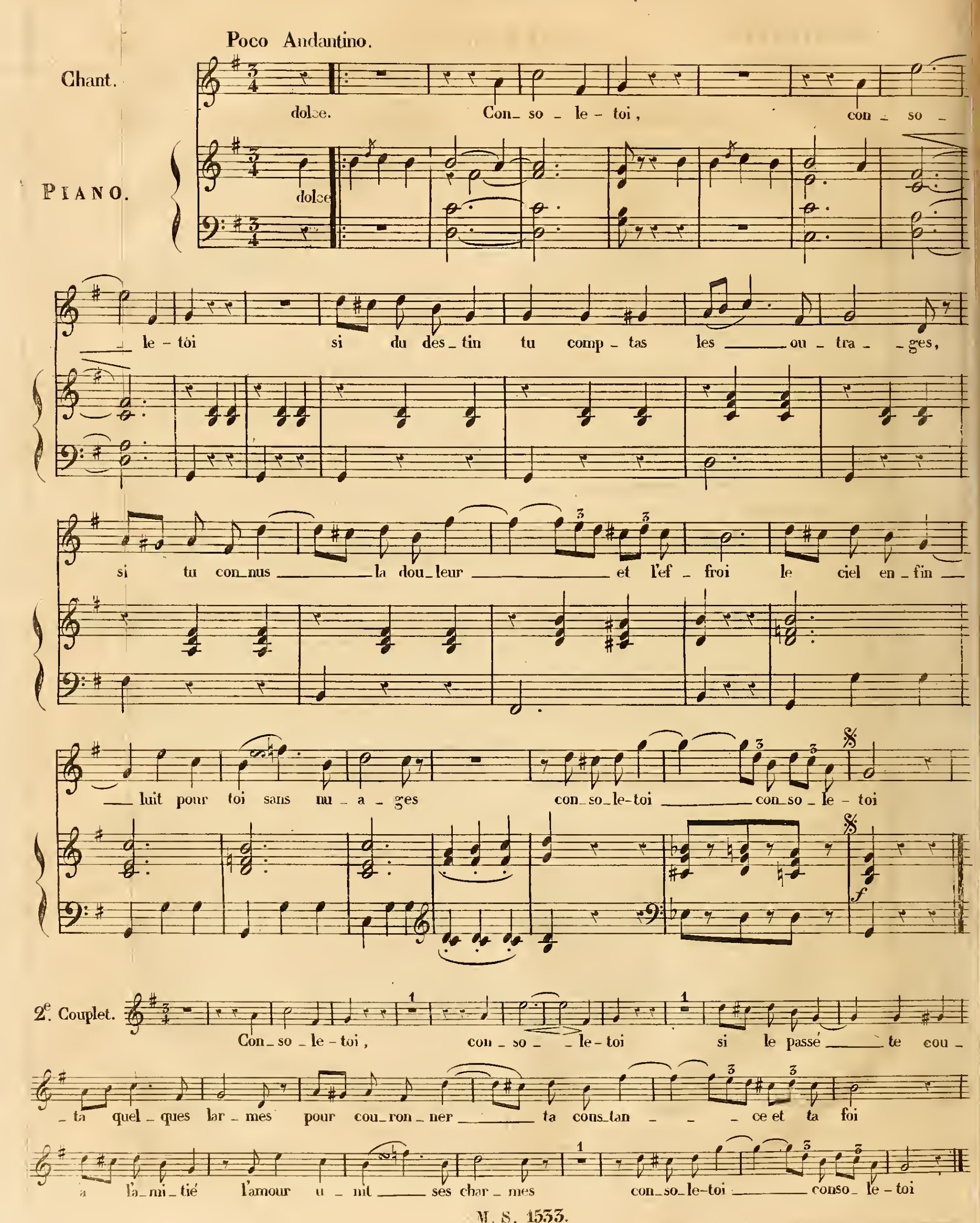
*** *Un' aventura di Scaramuccio*, opéra buffa, musique de Ricci, fait fureur au théâtre de la Scala. Cet ouvrage ne vaut pas *la Chiara di Rosemberg* du même auteur, ouvrage d'ailleurs déjà très faible. Mesd. Brambilla et Demeri ont été fort applaudis. On vante beaucoup le libretto, de M. Romani, le Scribe de l'Italie.

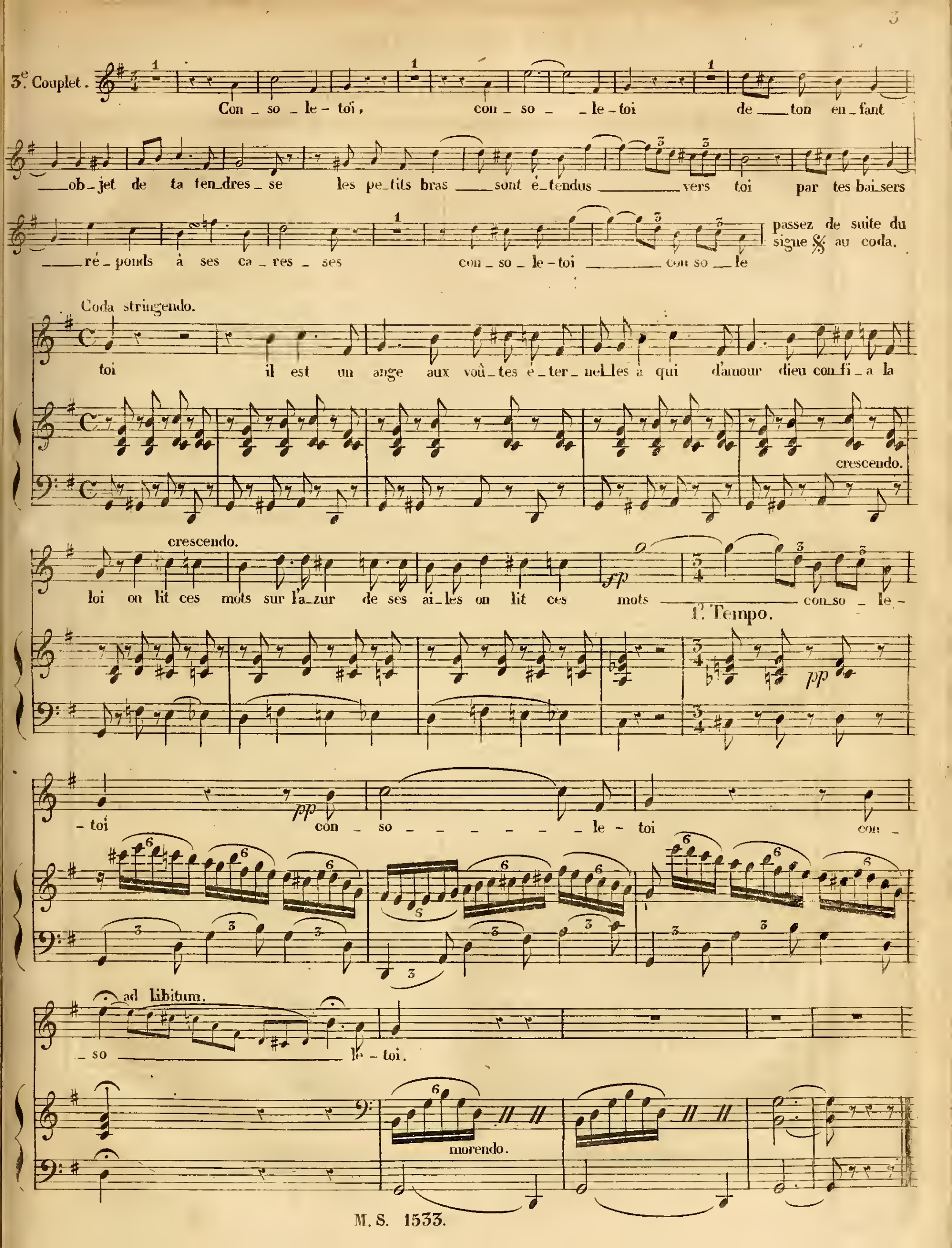
*** Donizetti a fait encore un opéra qui a été donné à Florence au théâtre de la Pergola; il est intitulé: *Rosamonda d'Angliterra.* Espérons que cet auteur, qui n'est certes pas sans talens, changera bientôt son style; ses opéras nouveaux sont toujours des imitations plus ou moins calquées sur son *Anna Bolena*, qu'il ne peut ou ne veut point oublier.

*** La recette de *Robert-le-Diable* se maintient toujours au même chiffre. La 98e représentation avait attiré autant de monde que la première. Nous avons vu avec plaisir que jusqu'ici on n'a pas supprimé un seul morceau de cette grande et vaste composition, ce qui arrive presque à tous les opéras, après un certain nombre de représentations. Voilà un véritable succès d'enthousiasme; partout il est le même.

*** Les frères Muller sont partis: ils doivent donner quelques concerts à Strasbourg. Ces habiles artistes auront partout le même succès qu'ils ont obtenu à si juste titre à Paris. C'est la récompense des grands et véritables talens d'être toujours compris et goûtés.

A UNE JEUNE MÈRE.




3e Couplet.
Con _ so _ le - toi, con _ so _ _ le - toi de ___ ton en _ fant
___ ob _ jet de ta ten_dres _ se les pe_tits bras ___ sont é_tendus _______ vers toi par tes bai_sers
___ ré _ ponds à ses ca _ res _ ses con _ so _ le - toi _______ con so __ le
passez de suite du signe 𝄋 au coda.
Coda stringendo.
toi il est un ange aux voû_tes é_ter_nel_les à qui d'amour dieu con_fi_a la
crescendo.
crescendo.
loi on lit ces mots sur l'a_zur de ses ai_les on lit ces mots _______ con_so _ le -
1° Tempo.
fp
pp
- toi con _ so _ _ _ _ _ _ _ le - toi con _
pp
ad libitum.
_ so _______ le - toi.
morendo.

*** L'affaire de l'Opéra-Comique est à peu près terminée : ce sont MM. Crosnier et Cerf-Béer qui doivent prendre les rênes de l'administration du second théâtre lyrique. Espérons qu'ils suspendront pour quelques mois l'ouverture de leur salle, afin d'avoir le temps nécessaire de monter un bon orchestre, de bons chœurs, et de recruter de bons chanteurs, soit en province, soit en Italie, où les artistes français sont fort estimés et très généreusement payés. Nous leur recommandons surtout de ne pas laisser échapper M. et madame Duprez, deux talens du premier ordre.

*** Madame Salmon Hantute, inconnue jusqu'à présent à Paris, et qui possède, dit-on, une belle voix de mezzo-soprano, donnera un concert, le 7 avril, dans les salons de l'Ecole de musique de M. Stœpel, 30, rue Neuve-Saint-Augustin.

*** M. Roekel parcourt en ce moment l'Allemagne pour organiser un Opéra Allemand, pour le compte du directeur du King's-Theatre de Londres; M. Laporte, ce spectacle est tout-à-fait impatronisé en Angleterre.

*** On parle d'un changement de directeur à l'Opéra. Si le fait est vrai, et nous avons lieu d'en douter, le public et les artistes désirent que le ministère veille à ce que le nouveau directeur ne soit pas tout-à-fait ignorant en matière de musique.

*** Nous avons annoncé, dans un de nos derniers numéros, la mort d'un jeune savant, qui, doué d'une intelligence rare pour le chant, avait dirigé, avec le plus grand succès, ses recherches sur les maladies de la voix, et fait servir la théorie musicale à éclairer la physiologie sur les fonctions de ces mêmes organes. M. le docteur Bennati venait de voir ses découvertes couronnées par l'Institut; il commençait à jouir de ses succès, quand la mort est venue l'arracher à de nouveaux travaux du plus haut intérêt, qu'il avait entrepris de concert avec M. le docteur DAVET. Faisons des vœux pour que cet honorable médecin en enrichisse la science, et pour qu'il persévère dans la carrière illustrée par son ami : son héritage scientifique ne saurait tomber en de meilleures mains.

*** *La Muette de Portici*, sous le nom de *Fenella*, a été représentée à Pétersbourg, pour la dixième fois, sur le théâtre d'Alexandre; c'est avec peine que l'on s'est procuré des billets, tant il y avait foule. M. Holland a fort bien joué le rôle de Mazaniello, et M. Langenhann, le *Pietro*. On loue beaucoup la précision des chœurs et des ballets, et la beauté des décorations.

*** *Zampa*, de Hérold, traduit en russe, vient d'être représenté à Moscou avec un brillant succès.

*** *On écrit de Bordeaux.* — *Robert le Diable* continue à remplir la caisse du directeur de notre grand théâtre. Hier a eu lieu la vingt-cinquième représentation de ce chef-d'œuvre, aussi convenablement exécuté qu'il est possible de l'être en province. Plusieurs rôles sont rendus avec bonheur par mesdames Ferran et Bellemont. M. Leclerc, que le public accueillait avec une certaine froideur, chante le rôle de Bertram d'une manière très satisfaisante. L'orchestre, renforcé par plusieurs bons amateurs, comprend et exécute très bien ce difficile et magnifique ouvrage. Notre public, un peu arriéré dans tout ce qui a rapport aux beaux-arts, a fait preuve d'un progrès sensible dans son éducation musicale; et, s'il ne montre pas d'enthousiasme, sa présence à chaque représentation est au moins un sûr garant du plaisir qu'il éprouve à chaque audition. Quant à la mise en scène, M. Solomé, directeur, a déployé tout son savoir-faire, et il a prouvé qu'il est habile. M. Féréol donne des représentations ici. C'est un excellent comique : il n'a que peu de voix; mais il sait en tirer un fort bon parti.

*** Les départemens poursuivent avec ardeur leur émancipation musicale; on vient de représenter avec succès sur le théâtre de Douai (Nord), un opéra en trois actes, intitulé *Paul Ier*. La musique, de MM. Lefebvre, Luce et Borezy, a généralement plu. On cite avec avantage un duo et un air de M. Luce; l'introduction du premier acte, un duo et le finale du deuxième acte, de M. Borezy. Mais les morceaux les plus remarquables sont ceux de M. Lefebvre. Ce jeune compositeur, déjà connu dans le monde par des quatuors charmans, a su mettre au jour une nouvelle face de son talent. Le public a vivement applaudi un quatuor suivi d'un galop, une romance, un duo, une prière, et le finale du troisième acte. Ce dernier morceau, dit notre correspondant, est traité de main de maître, et serait digne de figurer à côté des meilleurs du même genre. Nous encourageons de tous nos vœux cette heureuse tentative.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi* : Robert-le-Diable. — *Mercredi* : Don Juan, de Mozart. — *Vendredi* : Relâche.

THÉATRE ITALIEN. *Lundi* : Représentation au bénéfice de Rubini, Cenerentola, Sonnambula, la Donna del Lago — *Mardi* : le Bravo. — *Jeudi* : Othello. — *Vendredi* : Concert. — *Samedi* : pour la clôture, Don Giovanni.

OPÉRA-COMIQUE. *Dimanche* : Ludovic, le Pré aux Clercs. — *Lundi* : la Vieille, le Pré. — *Mardi* : le Morceau d'ensemble, le Médecine, le Maître de Chapelle. — *Mercredi* : Concert de Lafont, Marie. — *Jeudi* : la Médecine, le Pré. — *Vendredi* et *Samedi* : Relâche.

CONCERTS. *Dimanche* : Concert du Conservatoire. — *Mardi* : M. Ghys. — *Mercredi* : M. Lafont. — *Vendredi* : Conservatoire et concert au Théâtre Italien.

MM. les Abonnés dont l'abonnement finit le 31 mars, sont priés de le renouveler, s'ils ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du journal. Tous les bureaux de Messageries en province acceptent les abonnemens sans augmentation de prix.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 14.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
Fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

LA **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 6 AVRIL 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

HOFFMAN,

CONTE FANTASTIQUE, PAR JULES JANIN.

(DEUXIÈME ARTICLE.)

Hoffman reprit la conversation en ces termes :

—Ainsi donc! j'en tiens un ; j'en tiens un de ces critiques dont l'Europe abonde, et dont les paroles retentissantes arrivent à coup sûr après toute œuvre musicale, étouffant par leurs vains bruits, et l'ouverture et le finale, et tous les instrumens de cuivre de l'orchestre, y compris l'ophicléide. O malheureux! malheureux musicien à qui est venu ce nouvel ennemi, la critique musicale! Malheureux artiste! était-ce donc pour cela que tu trouvais tant d'inspirations diverses dans ton âme et dans ton cœur? était-ce donc pour devenir la proie du critique musical? Hélas! quand tu t'abandonnais à ta passion dramatique, quand tu jetais au dehors tout ce que tu renfermes en toi-même de pitié, de terreur, de volupté, d'amour, c'était donc pour tomber sous le scalpel de la critique musicale! Hélas! malheureux! quand tu écrivais, le génie de la musique étendait sur toi ses ailes puissantes, et il te délivrait des entraves dont çà et là les mauvaises paroles du poème embarrassaient ton essor, que rien n'a pu ralentir, puisque tout ce qui jallissait de cette idée poétique t'entraînait avec force vers des régions supérieures. L'amour, la tendresse, les désirs de tout genre, la haine, les transports du bonheur, le désespoir, oui, tu as tout éprouvé, tout senti dans les hautes régions de l'empire des sons, et ton cœur, profondément et singulièrement touché, a cru voir des choses célestes même dans les choses de la terre. J'imagine, du moins, que dans les heures saintes de l'inspiration il t'a été donné de sentir la musique comme doit la concevoir la raison, cette habile et sage ordonnatrice. Tout cela pour servir de pâture au critique musical! — En même temps il se mettait à son piano, et il jouait les larmes aux yeux l'ouverture d'*Iphigénie*.— Que pense de cette musique le critique musical? disait-il. Puis il reprenait le fil de la conversation qu'il avait commencée en lui-même, et pour lui seul. —Pauvre et honnête musicien, pauvre dupe! Elève, élève dans les airs ton édifice musical, flanque-le de bastions et de tourelles, entoure-le de fossés profonds, illumine les vastes salles, habille les laquais et les pages, conduis par la main les belles dames brillantes, fais tout cela pour que la critique vienne renverser d'un souffle ton château fantastique. O mon très cher compositeur, tu as, je le sais, construit une œuvre solide, et tu as, comme cela va sans dire, la conscience intime des raisons qui t'ont porté à écrire, sous tes inspirations poétiques, ta musique de telle façon, et non de telle autre. Eh bien! maintenant tu trouves ton ouvrage sur la table anatomique, et sous les mains meurtrières d'un disséqueur inhumain, ce même ouvrage que tu avais fait pour être déployé devant un esprit bienveillant, que tu avais paré, embelli, enrichi, brodé, nuancé, arrangé, habillé à plaisir. O malheureux! cet enfant de ton génie, tu le verras déchiré inexorablement en lambeaux sanglans; l'anatomiste proclamera en paroles retentissantes tout ce qu'il a remarqué de frappant dans ce cadavre, et découvrira à tous les yeux le merveilleux édifice avec tous ses détours et toutes ses parties d'abord invisibles. — Ne va pas dire que ce n'est pas précisément un sujet de réjouissance que de voir

ainsi soumis à l'analyse, comme un exemple arithmétique, tout ce que l'on a pensé, tout ce que l'on a senti. Ne va pas dire que le bonheur d'être compris d'un esprit ami, ce rare bonheur ne permet pas de songer à cette pédantesque analyse; tu appartiens à l'analyse, tu es la proie du critique musical; courbe ta tête, et soumets-toi! Pauvre homme! pauvre homme! tu veux en vain lutter, tu ne seras pas le plus fort; toi, tu n'as que du génie. Représente-toi, mon ami, ton œuvre comme un bel et magnifique arbre, qui, né d'un faible noyau, élève maintenant ses rameaux chargés de fleurs bien haut vers le bleu firmament. Tout auprès sont, à présent, rangés des hommes curieux de s'instruire, et qui ne peuvent concevoir comment cet arbre a pu si merveilleusement prospérer. Alors vient à s'avancer le critique dont j'ai parlé, qui, à l'aide de la critique, a le pouvoir de faire que ces hommes voient dans la profondeur de la terre comme à travers un cristal; qu'ils découvrent le noyau, et qu'ils peuvent ainsi se convaincre que tout ce bel arbre a surgi de ce noyau. Leur conviction ira même plus loin; ils reconnaîtront que tout en lui, sa tige, ses feuilles, ses fleurs, ne pouvaient avoir d'autre forme, d'autre couleur, que celles qu'elles ont effectivement. Et ils diront, grâce au critique : —Ce bel arbre n'est qu'un vil noyau.

Voilà comment tout se dénature. Nous autres, musiciens, nous avons d'abord supporté et encouragé la critique musicale, parce que cette critique bien faite peut éclairer le vulgaire sur bien des points, qu'autrement il n'auraient ni compris, ni même aperçus.

Il est certain, en effet, que des honnêtes critiques peuvent enseigner à bien *entendre*. Bien entendre la musique, est une chose qui peut s'apprendre, lorsqu'on ne manque pas de dispositions naturelles. Pour *bien faire*, c'est différent, attendu que cela présuppose une bagatelle, qu'un brave et solide vétéran de l'art a bonnement indiquée dans une lettre polie qu'il écrivait à un jeune monsieur du grand monde, qui l'avait prié de lui dire, pour l'amour de Dieu, « Comment il avait à s'y prendre pour enchanter le monde par un chef-d'œuvre de composition musicale. » La réponse du vieux maître portait : « Si Votre Seigneurie voulait seulement daigner avoir du génie, le reste n'offrirait aucune difficulté. »

« Finalement, il me reste encore à t'avouer, mon cher compositeur (vous voyez bien que toujours Hoffmann se parle à lui-même, et qu'il me croit déjà bien loin), que j'ai un singulier penchant à croire que souvent de petits airs, des polonaises ou des menuets (si ces derniers n'étaient pas passés de mode), supportent beaucoup mieux cette espèce de critique dont il s'agit, que maint ouvrage que l'on s'est fatigué à écouter pendant trois longues heures. Tout un amas de branches enfoncées dans le sol ne forme pas encore un arbre vivace et vigoureux.

» A la bonne heure; faites de la critique sur des polonaises, fantaisies, variations ou airs de ballets, analysez des romances, étouffez les walses sous vos dissertations savantes, vous tous qui n'êtes pas musiciens, vous êtes assez musiciens pour cela; mais à nous autres les maîtres, laissez-nous parler du grand art : c'est notre droit, c'est notre vie, c'est notre bien. Rien ne donne de plus douces jouissances que de parler tout à son aise sur un art dont on porte le culte dans son cœur; mais quand cette bonne fortune nous advient-elle? Parler vaut beaucoup mieux qu'écrire; mais on est sans doute obligé d'écrire, par la raison que l'on trouve aujourd'hui plutôt des gens qui lisent que des gens qui écoutent, et surtout qui écoutent des musiciens; des gens, encore un coup, qui entendent plus volontiers des notes que des mots, et qui n'aiment, ni dans le discours, ni dans la musique, des écarts trop hardis, que la parole ailée ne se permet que trop librement. Que celui qui écrit ait soin, pourtant, de faire en sorte que la lettre inanimée qu'il trace porte en elle le pouvoir de paraître vivante à l'esprit du lecteur, afin qu'elle y trouve un facile accès. »

A cet instant de son discours il s'arrêta, il me jeta un regard moqueur : « —Oh! oh! dit-il, ne voilà-t-il pas que moi aussi je deviens un critique musical! ne voilà-t-il pas que je mets la parole avant la note, et que je juge des ouvrages en l'air! Rien n'est plus ennuyeux, observes-tu, que de semblables dissertations? Ton observation est pleine de sens, surtout lorsque les dissertations sont faites dans le style du héros du roman. *Hildegard de Hohental*, qui démontre à sa noble élève, dont il est en outre amoureux d'une façon quelque peu indécente, la partie mathématique de la théorie musicale d'une manière si fastidieuse, qu'on ne comprend pas la patience de la jeune fille à supporter cet ennuyeux pédant! — Tout en temps et en lieu convenables.—Que si l'on bâtit une maison, il est besoin d'un échafaudage; seulement il serait singulier que l'on cherchât et que l'on trouvât la gloire de l'architecte, non dans l'édifice, mais dans l'échafaudage. »

Puis se penchant sur moi d'un air affable et bon : «—Veux-tu savoir tout le secret de la critique? Il est une manière de parler sur des sujets de musique (ou verbalement ou par écrit) qui suffit à l'initié, sans qu'elle soit hors de la portée de ceux qui remplissent le parvis du temple. Ceux-là peuvent même y prendre grand plaisir; et, insensiblement, ils peuvent aussi être plus

ou moins touchés de la grâce, sans avoir besoin de revêtir la robe sacerdotale.

» Aucun art, mais la musique moins encore que tout autre, ne supporte le pédantisme; et précisément une certaine licence d'esprit fort est souvent le propre du génie. Un vieux monsieur rougit un jour d'une progression marquée d'octaves dans la *partie de dessus et de dessous*, comme s'il avait entendu tenir un propos obscène. Qu'aurait dit Kirnberger des combinaisons harmoniques de Mozart? Quant à l'instrumentation de ce grand maître, il ne saurait seulement en être question. Tamino poursuit, à travers le feu et l'eau, les sons de la flûte et des timbales, et les trompettes accompagnent tout cela harmonieusement, *pianissimo!*

» Il est bien positif que tout l'arsenal de sarmes en bois et en cuivre entre aujourd'hui dans les épreuves de l'eau et du feu du bon goût; et cet arsenal est augmenté tous les jours par de nouvelles et singulières inventions, comme les cors à pistons, les ophycléïdes, etc., etc., qui ressortent d'une manière fort agréable par leurs effets dissonans.

» Il est bien positif encore qu'aujourd'hui tout musicien d'instrument à vent, puisqu'il ne lui est plus permis d'être en repos un instant, se souhaite, du fond de son âme, les poumons du neveu de Rameau, ou ceux de ce gaillard ensorcelé qui, à une distance de huit milles, faisait aller six moulins à vent par son souffle. Il est également vrai de dire que mainte partition de nos jours est tellement noircie de notes, qu'une puce un peu hardie pourrait y faire ses incongruités sans que cela fût remarqué; mais... de l'effet!... de l'effet!...

» Eh bien! oui, le talent de produire de l'effet est réellement un des plus merveilleux secrets de l'art de la composition, par la raison que l'organisation humaine, sur laquelle il est question d'agir, est aussi de tous les secrets le plus merveilleux. La tâche consiste à agir par cette organisation sur cette organisation; et, ici, l'on ne saurait trop dire ce qui peut produire le plus d'effet, ou de toute la tempête des tambours, des timbales, du tam-tam, des trompettes, des cors et des trombones, etc., ou du rayon lumineux du seul son du hautbois, ou de tout autre instrument de la bonne espèce.

» Frédéric II comparait le crescendo d'un grand air de Richard au cri d'alarme que fait pousser un incendie, et il quittait en colère sa salle de musique, quand on l'avait amené à entendre un acte d'un opéra quelconque de Gluck, parce que le tout lui semblait, non de la musique, mais un confus tintamarre.

» Hassé et Graun ont seuls composé dans un style à la fois noble, simple et mélodieux. »

Quand il eut parlé ainsi, et l'entendant parler ainsi, j'admirai cet esprit si souple et cette verve inépuisable. Il prêta l'oreille à je ne sais quelle pensée qui lui venait tout bas, et après cela il s'écria : « —Retournez à la simplicité des *anciens*, t'écries-tu, toi, vieux maître, en t'adressant à nos jeunes gens; à bas toute cette sonnerie et tout ce cliquetis; oubliez toute musique moderne; oubliez Mozart et Beethoven, et surtout... »

» —Eh bien! dis-nous, vieux monsieur, de *quels* anciens tu entends parler? dis-nous l'époque où le véritable art de la musique fut réglé de telle sorte que tout ce qui dépasse cette limite est mal; et réunis ainsi en toi seul tout une *Académie française*, qui emprisonne l'art dans une haie que personne n'ose franchir sans être appréhendé au corps: que dis-tu de Fux, de Keiser, et, plus tard, de Hasse, de Haendel, de Gluck, etc.: est-ce du douteux?

» Soit dit en passant, dans le principe, on ne pouvait se décider à avoir une grande confiance dans le savoir de ce chevalier (Gluck), nonobstant son rang équestre. Dans les *Contingens*, de Forkel, on comparait élégamment son ouverture d'*Iphigénie en Tauride* au tapage des paysans dans un cabaret de village. Et si Gluck eût vécu de notre temps, n'eût-ce pas été chose possible, qu'à l'égard de l'instrumentation lui aussi se fût jeté du mauvais côté? Il est avéré, du moins, qu'il mourut avec l'idée de faire un opéra (*la bataille d'Arminius*) pour lequel il voulait faire confectionner un instrument tout particulier et semblable à la *tuba* des Romains. Il a sans doute bien fait, par rapport à cette idée, de mourir.

» N'allez pas, mon vieux et sévère maître, me prendre pour un homme pervers qui ne respecte pas ses anciens, ou qui plutôt n'a pas, gravé dans le cœur, ce sentiment que toute notre vie tire d'eux son origine, et que nous ne saurions jamais nous passer du fil conducteur à l'aide duquel ils ont guidé nos pas, sans que nous courions le risque de trébucher pendant que... (il interrompit sa phrase pour me regarder d'un air goguenard).

» —Mais à propos, mon jeune monsieur, tandis que je vous regarde, il me semble que tout d'un coup votre physionomie a pris un air tout content. Eh bien! depuis bien long-temps je suis habitué à ces sortes de fantasmagories. Mon plus jeune frère était un garçon fort drôle : à l'âge de cinq ou six ans, il se plaisait à mettre la perruque de notre grand-père, et à nous tenir des discours de mentor avec un visage renfrogné, ce dont nous ne pouvions jamais nous empêcher de rire de bien bon cœur : ainsi affublé de la vieille perruque,

mon jeune frère ressemblait parfaitement à un critique musical.

» Compositeurs, fermez vos portes et vos fenêtres; il circule des revenans.

» Voulez-vous répondre à cette question : Connaissez-vous par hasard un journal, une gazette de beaux-arts, tout-à-fait dégagés de toute influence de commérage ou de coterie? » Et, sans attendre ma réponse, il reprit son monologue commencé :

« —Au beau milieu de son travail, le compositeur est surpris par tel ou tel critique de renom (car il y a des critiques célèbres), et il se voit obligé de causer avec lui, qu'il le veuille ou qu'il ne le veuille pas. Le susdit critique annonce ensuite à l'univers qu'il peut assurer, parce qu'il s'en est convaincu par lui-même, que le grand X. porte, en composant, une robe de chambre d'indienne, tant soit peu fannée; qu'il se sert de beau papier vénitien tracé d'avance, et d'une encre d'un noir exquis; que, par suite d'une habitude singulière, il place la ligne des altos au-dessous de celle des hautbois, et qu'il divise de telle autre manière le quatuor; mais que, du reste, c'est un excellent homme. Le critique ajoute que X. ne fait pas grand cas de A.; qu'il ne se soucie pas trop d'exprimer son opinion sur B.; qu'il paraît affectionner C.; mais qu'il lui a recommandé provisoirement le silence sur ce qui lui est échappé à l'égard de D., etc.

» A cause de cela, compositeurs, fermez votre porte! fermez votre porte, si vous voulez rester libres, si vous voulez être heureux et cachés! » En même temps Hoffman se levait avec violence, comme s'il eût voulu me me dire : — Allez-vous-en. — Bon Hoffman!

Je compris alors qu'il me fallait le détromper à toute force. Je l'avais laissé parler tant qu'il avait voulu parler, mais à présent, qu'il poussait à un excès incroyable sa haine fervente contre toute critique, je me crus en droit de défendre la critique contre lui-même.—Y avez-vous bien pensé? dis-je, et pouvez-vous faire de la visite d'un ami une embûche tendue à votre naïveté et à votre robe de chambre? Pouvez-vous croire, Hoffman, que l'homme qui vient vous voir, qui vient de loin, tout harassé, tout plein d'admiration pour vous, le sourire sur les lèvres, et l'admiration dans le cœur, vienne uniquement pour s'assurer si vous écrivez sur du papier vénitien, et si votre encre est parfaitement luisante? Non; vous ne pensez pas ainsi; non, vous ne jugez passi mal cette pauvre espèce humaine dont vous faites partie; non, vous ne voudriez pas chasser de la vie d'artiste ce charmant et délicieux commérage de tous les jours et de toutes les heures, ces visites d'amis inconnus qui vous viennent de toutes les parties du monde, et que vous reconnaissez tout d'abord : non, vous ne pensez pas ainsi, cher Hoffmann; laissez votre porte ouverte comme votre cœur ouvert à tout venant; laissez entrer tout le monde, même la critique; ne bannissez pas de votre présence des étrangers qui sont vos frères. Ne voyez-vous pas que ces visites importunes, mais amicales, ne sont qu'un hommage rendu au génie, que ces importunités servent du moins à resserrer fortement le lien intellectuel qui attache le grand nombre au maître chéri, au maître estimé, et qu'il y aurait égoïsme à nous, opposans, à ce que cette sorte de commérage trouvât accès dans notre vie? Tel est le lot de notre faible nature, que nous ne pouvons séparer l'œuvre de la personne du maître, et qu'en songeant à l'un, nous pensons aussi à l'autre; s'il n'en était pas ainsi, on ne rechercherait pas et l'on n'achèterait pas avec tant d'empressement les portraits des maîtres aimés du public. « Quel doit être le visage de celui à qui il a été donné de remuer tout mon intérieur, de le remplir des plus douces sensations? » c'est là ce que pense tout de suite chacun de nous quand il est ému. Que s'il se rencontre quelqu'un qui sache raconter avec une heureuse abondance beaucoup de choses des habitudes propres du maître; que si ce conteur parle dignement du maître, s'il en retrace les images en traits pleins de vie, il est certain que chacun se sentira moins étranger à celui qu'il portait déjà dans son cœur. Du temps où la physiomanie était en vogue, on prétendait bien découvrir ce qui se passait dans les cœurs à l'aide d'un morceau d'écriture; et je regarde comme assuré que l'on y peut démêler beaucoup de choses caractéristiques. Ces choses caractéristiques se manifestent peut-être d'une façon plus prononcée dans les notes que dans les paroles écrites, et j'aimerais beaucoup à précéder ainsi le *fac-simile* du musicien Hoffmann; mais vous trouverez que je suis un grand ambitieux : n'est-il pas vrai?

« —Puisque vous voulez avoir un *fac-simile* de mon génie, je vais, me dit Hoffmann, vous donner quelques lignes écrites de la main de mon chat.

En même temps il me remit un roman entier, si griffonné, si rempli, si noir, si fantasque, qu'on n'y pouvait lire aucun mot, si ce n'est la signature de l'auteur Murr. »

Heureusement, quelques jours après, parut l'histoire tout entière de ce chat célèbre, qui a ajouté éternellement son nom poétique à celui de son maître, camarade et collaborateur Hoffmann.

JULES JANIN.

De la Musique

ET DE LA POÉSIE NATIONALES,

PAR JOSEPH MAINZER.

(TROISIÈME ARTICLE.)

Le sujet que nous avons choisi est si important, si riche et si varié, que souvent notre imagination nous entraîne au-delà des limites que d'abord nous nous étions posées. Si, pour être fidèle à notre engagement d'être court, il nous arrive de parcourir rapidement un terrain dont l'exploration plus approfondie ne manquerait pourtant pas d'exciter un vif intérêt, quelquefois aussi, long-temps arrêté devant des objets qui paraissent n'avoir aucune liaison avec le monde musical, nous trouvons dans un simple détail, dans une chanson, dans quelques vers d'un poète, une source abondante de réflexions que nous faisons divaguer sur le globe entier. Qu'on nous excuse donc de n'avoir pu deviner à l'avance tous les sites qui, sur notre route, devaient contraindre nos regards à une contemplation plus ou moins longue. Rien de plus facile que de suivre en ligne droite, sur une petite barque, le cours d'une rivière étroite et paisible; mais lancé sur une mer immense et orageuse, le vaisseau cédant à l'impulsion des vents, souvent dépasse en courant les contrées devant lesquelles il eût voulu s'arrêter, souvent aborde des côtes étrangères à la route qu'il s'était tracée. Ce qui nous a suggéré cette réflexion, c'est que déjà deux articles ont été consacrés dans ce journal à l'examen de la musique et de la poésie nationales en Pologne; tandis que l'Allemagne, la France, l'Espagne nous attendent avec leurs productions riches et variées, tandis qu'il est en Europe tant d'autres pays encore qui demandent de nous un mot, un souvenir.

Tout en reconnaissant le cercle étroit dans lequel nous devons nous renfermer, nous ne pouvons cependant résister au plaisir de prolonger de quelques momens notre station sur les bords de la Vistule.

Nous avons remarqué que souvent un peuple emprunte à d'autres pays la musique dont l'expression et l'énergie doivent sympathiser avec celles de son âme. Ajoutons que souvent aussi il va puiser à la source des vieux âges, et se rappelle les chants antiques de ses pères; l'harmonie n'existe-t-elle plus entre les paroles de ces chants et les idées nouvelles, d'autres paroles leur sont substituées, et la poésie nous démontre alors comme la musique, la vérité de cette réflexion que nous avons faite en commençant, qu'elle marche avec les évènemens, conservant l'empreinte de l'époque et des circonstances qui l'ont fait naître. Ainsi a-t-on vu présider à la dernière insurrection, la Polonaise de Kosciuszko composée pendant les guerres de ce héros; la Mazur de Dombrowski, faite au temps où des légions se formaient en Italie, et le chant du trois Mai, qui date du règne du perfide Stanislas-Auguste. La révolution a exhumé jusqu'à des chants nés avec le christianisme en Pologne; tel est l'hymne de saint Albert (1) adressé à la mère de Dieu; mais comme les paroles de ce temps ne pouvaient être comprises et ne répondaient point aux besoins de l'époque, il se présente un jeune poète, Jules Slowacki, qui marie les idées religieuses avec les idées de liberté et de propagande, et l'hymne antique, apparaissant sous une nouvelle forme, devient un chant vraiment national.

Nous ne pouvons oublier non plus ces chansons polonaises qui sont en même temps populaires et nationales. On confond souvent les unes avec les autres, et cependant entre les chants populaires et les chants nationaux il existe une différence marquée.

Le chant populaire, c'est le peuple qui le compose, qui en fait la poésie et la musique; son sujet est pris dans les évènemens de la vie privée.

Le chant national tire son origine de la vie et des circonstances politiques, créé par un poète, par un compositeur, sous l'influence d'un évènement qui émeut le pays.

Le chant populaire, né sans art au milieu du peuple, est rarement connu du peuple entier, et souvent il n'a pour le répéter d'autre écho que celui de la contrée qui l'a vu naître; tels sont les chants des montagnards et des insulaires.

Le chant national, au contraire, mérite ce nom davantage, à mesure qu'il est plus répandu.

Herder, en parlant en général des chansons populaires, s'exprime ainsi :

« Tous les peuples incivilisés chantent et agissent;
» toutes leurs actions ils les chantent; ils chantent leurs
» documens d'histoire; leurs chants sont leurs archives;
» là se trouve réuni le trésor de leur science et de leur
» religion, de leur théogonie et de leur cosmogonie, des
» actions de leurs pères et des évènemens mémorables
» qui ont scindé leur existence. Leurs chants portent
» l'empreinte de leur cœur; ils sont l'image de leur vie
» domestique, dans la jouissance comme dans la dou-
» leur, au lit nuptial comme au lit de mort.... Leurs
» chants sont des peintures qui les font reconnaître au
» premier abord; le peuple guerrier chante ses exploits,
» le peuple paisible chante l'amour; son imagination
» est-elle riche? il se sert d'allégories, de comparaisons,

(1) Boga Rodzica.

» de couleurs animées; est-elle passionnée? il se crée » des dieux passionnés; terrible? ses dieux sont ter- » ribles (1). »

Nous qui avons distingué les chants nationaux des chants populaires, les chants politiques des chants domestiques, les chants composés par le peuple, des chants créés sous l'influence artistique, nous devons dire que souvent, chez le peuple guerrier, le chant populaire est en même temps chant national. Nous comptons parmi ceux de cette dernière espèce, les *Krakowiaks*, ainsi nommés parce qu'ils doivent leur origine aux braves paysans qui habitent les campagnes de Cracovie, capitale de l'ancienne république polonaise. Soit que la proximité d'une grande ville donnât à ces paysans la facilité de vendre mieux leurs récoltes, soit qu'ils possédassent des garanties particulières, chez eux n'était point connue cette misère qui accable leurs frères dans le reste de ce beau pays. Ce bien-être devait influer sur leur esprit, et fiers, résolus, les chants des joyeux Krakowiaks sont gais comme la danse qui leur est propre; dans cette danse qui ressemble à une galopade, le jeune homme parcourt vivement la chaumière avec son amante, s'arrête tout-à-coup devant le ménétrier, et dans un chant improvisé, célèbre son amour, la gaieté de la fête, et n'oublie pas d'attirer l'attention sur sa capote et les ornemens dont elle est décorée.

Cette gaieté qu'ils apportent à leur danse sous le toit paisible de leurs chaumières, ils la retrouvent encore au moment du combat, et ils courent aux armes en chantant les productions de leur propre génie; mais dans leurs vers, au culte de l'amante a succédé celui de la patrie.

La musique facile, vraie, gaie, qui accompagne ces chants, est en même temps guerrière; elle est en tout une fidèle expression des sentimens de ces braves Krakuses qui, surtout ardens à se précipiter sur l'artillerie ennemie, meurent inconnus sur le champ de bataille et méritent aux généraux qui les commandent le nom de *fournisseurs de canons* (2).

Quittons et les joyeuses chaumières des Krakowiaks, et les misérables huttes où nous avons vu le travail payé par la misère, l'esprit naturel comprimé par l'ignorance, retenir les infortunés paysans dans un état permanent d'abrutissement et d'incivilisation. Détournons nos regards de cette terre de douleur, où nous avons entendu le chant mélancolique du serf, accuser le barbare égoïsme du seigneur qui lui refuse un pouce de la terre qu'il arrose de ses sueurs pendant la paix, de son sang pendant la guerre; reportons-les sur Varsovie, cette héroïque capitale de la Pologne, qui, du haut de la colline qu'elle occupe, regarde avec orgueil la Vistule couler à ses pieds dans un large lit, et redresse jusqu'aux nues ses cent clochers, dominant tout ce qui l'environne, comme son industrie et sa richesse dominent la richesse et l'industrie de tout le reste du pays.

Sur son théâtre digne de figurer au rang des premiers théâtres de l'Europe, viendra se présenter à votre étude un genre tout spécial qui prend son origine dans le génie même du peuple polonais, qui correspond à l'état factice dans lequel il se trouve, qui est vraiment national.

Poètes et compositeurs, surveillés par l'œil ombrageux de la censure, n'osent point y aborder les sujets politiques du moment; ils puisent dans le domaine de l'histoire et des mœurs de la vie privée: et quoique l'élan du poète vienne sans cesse se heurter contre les entraves de l'oppression, cependant dans ses productions se révèle quelquefois le génie national. Ainsi voit-on sur la scène tragique se dérouler noblement le tableau de l'histoire polonaise, sous les pinceaux des Kropinski, des Felinski, des Wenzyk, poètes adorés par leurs compatriotes. Tantôt c'est l'orgueilleuse noblesse disputant au roi Sigismond le droit d'épouser une Polonaise sans le consentement de la diète; tantôt c'est l'audacieux Boleslas, tuant de sa propre main l'évêque Stanislas Szczepanowski, que les papes ont placé depuis au rang des saints; tantôt, enfin, ce sont les intrigues des reines qui, souvent choisies parmi les princesses étrangères, deviennent pour le pays des brandons de discorde et de guerre civile.

Dans le même genre et avec la même tendance, la musique vient unir, dans les opéras, son charme au génie du poète. Ici nous nous empressons de citer honorablement ce même Kurpinski à qui nous avons reproché sa courtisanerie et son peu d'inspiration dans les chants nationaux. Compositeur habile et heureux, il a orné la scène polonaise de plusieurs opéras qui lui assurent pour long-temps une des premières places parmi les artistes de son pays. Elsner et Stéphani viennent ensuite, lui disputant le prix avec des compositions basées sur les thèmes nationaux, empreintes d'un caractère singulier, qui assignent un rang brillant au théâtre musical

(1) Herder, Stimmen der Voelker in Liedern. 1e Abtheilung.

(2) Nous renvoyons le lecteur qui voudrait se familiariser davantage avec ce genre de musique, à la collection des chants polonais, par Albert Sowinski. Nous engageons vivement cet artiste à compléter ses recherches que nous regardons jusqu'ici comme l'avant-propos d'un recueil du plus haut intérêt.

de la Pologne. Parmi les productions de ces artistes qui cherchèrent également leurs inspirations et dans l'histoire et dans la vie privée, nous placerons au premier rang l'*Hedwigue*, opéra dont le sujet rappelle la réunion de la Lithuanie à la Pologne, *Leszek le blanc*, le *Wisliczanki*, et surtout l'opéra *les Krakowiaks et les Montagnards*, qui, privé d'intrigue, ne cesse cependant d'attirer la foule, curieuse de voir, dans une exposition agréable, les mœurs, les danses, les chants de ces paysans heureux, dont nous avons admiré plus haut la gaieté, le courage et le dévouement.

De tout ce que nous avons dit sur la poésie et la musique nationales polonaises, nous pouvons tirer cette conséquence, qu'en vain l'oppression pèse sur une nation qui fut jadis indépendante et qui retrouve dans son histoire tant de souvenirs d'une gloire antique. Le génie d'un tel peuple est plus fort que la vigilance de ses tyrans; son âme se communique tacitement, elle se manifeste dans les sciences, dans les arts, dans la poésie, dans la musique. Nous avons vu quelle est l'influence de cette dernière, comment elle transmet par le chant le souvenir d'une grandeur passée, comment elle réveille l'enthousiasme, et, par sa céleste harmonie, tempère le son terrible du canon, adoucit l'aspect effrayant de la mort. Puissante à rappeler le passé, à charmer le présent, à préparer le bonheur de l'avenir, telle est en effet la musique, même alors que le despotisme et l'aristocratie travaillent à maîtriser les artistes, soit par la corruption, soit par les persécutions, car, parmi ces artistes, il se rencontre toujours des hommes d'une trempe supérieure, inaccessibles à la séduction comme aux menaces, qui s'éloignent avec mépris des salons, se constituent les tribuns de la cause sacrée, et travaillent à accélérer l'ère nouvelle.

Des bords de la Vistule, jetons nos regards jusque sur les rives fertiles et pittoresques du Borysthène, considérons de près ces Kosaks que l'on regarde généralement comme la barbarie personnifiée; initions-nous dans leurs chants, dans cette mélodie dont la nature a fait tous les frais, dans ces paroles transmises de génération en génération, qui nous apprendront que ces esclaves d'aujourd'hui, ces instrumens serviles des tyrans du Nord, constituaient, il y a deux siècles, un peuple libre, qui faisait frémir et les tyrans et les seigneurs.

Leur gouvernement était démocratique; leurs institutions se basaient sur une égalité parfaite; chaque année ils se rassemblaient au son des timbales pour élire leur chef nommé *Koschowoy* ou *Ataman*, qui, à l'expiration de sa puissance, rendait compte de sa conduite et rentrait se confondre dans les rangs des simples cosaques.

L'esprit de liberté régnait dans toutes les actions de ces hommes guerriers et indépendans; on les voyait tantôt dans leur *czajka* (1) suivre les eaux du Dnieper sur la mer Noire, tantôt s'élançant sur leurs coursiers petits, mais vifs et infatigables, aussi habiles écuyers qu'intrépides marins, et plus prompts que les vents de leurs steppes, voler gaîment à la chasse, ou la lance au poing courir à l'ennemi, l'attaquer, fuir, et l'attaquer encore; c'était une vie toute d'insouciance et de joie; c'était une vie de Cosaque.

Ils devaient être étonnans les exploits de ce peuple essentiellement libre et guerrier; aussi le voyons-nous tantôt sur son rapide coursier, tantôt dans sa légère czajka, conquérir la Sibérie, s'emparer du Kamczatka, et porter la torche incendiaire jusque dans les faubourgs de Constantinople, vainqueur sur la mer glaciale, sur les rochers du Caucase, sur les montagnes d'Ural, sur l'Archipel, sur la mer Noire, et partout chantant, aux champs de bataille comme dans sa paisible demeure, retraçant dans ses vers toute sa vie, sa gloire et son butin, son amour et ses héros, ses fleuves et son coursier.

C'était un redoutable voisinage que celui d'un tel peuple; et Amurat II, devant qui tremblait l'Europe entière, ne rougissait pas d'avouer que les Cosaques l'empêchaient de dormir. Menacés par les Tartares et les Turcs, ils se tournèrent vers le peuple qui leur semblait alors le plus libre et tendirent la main à la Pologne. Comme ils se montrèrent fidèles dans cette alliance! que de sacrifices prodigués, que de sang versé par eux pour la patrie adoptive!

Par une reconnaissance familière à l'aristocratie, les seigneurs polonais voulurent, d'un peuple libre et professant la religion grecque, faire un peuple d'esclaves et de catholiques; ils lui envoyèrent des nobles et des prêtres. Alors commença une réaction terrible qui dura jusqu'à la chute de la Pologne et jusqu'à l'asservissement des Cosaques par les Czars. Dans les affreux évènemens de cette époque, l'amour joue un grand rôle, comme pour compléter cette histoire qui n'a rien d'égal ni dans les créations fantastiques de l'imagination, ni dans la vérité des siècles passés.

Czaplinski, noble Polonais (2), envahit les biens de *Bogdanko Chmielnki*, ravage ses terres, assassine sa femme après l'avoir violée; l'époux outragé porte sa

(1) Petite barque.

(2) Histoire des Cosaques, par Lesur.—Scherer, Annales de la Petite Russie.

plainte à la diète, qui condamne l'assassin à une amende de 50 florins. Dans le transport d'une juste colère, le malheureux court soulever les Cosaques et fait gronder de tous côtés les cris de vengeance; élu ataman, il excite les serfs contre les nobles, s'unit avec le khan de la Crimée, et bientôt, à la tête de trois cent mille guerriers, fait trembler l'oligarchie polonaise. Alors prit naissance ce proverbe : *L'herbe ne doit plus croître sur la terre où les Cosaques ont passé en ennemis.* A mesure qu'il avance, les paysans viennent grossir ses rangs et le sang de cent cinquante mille nobles qu'ils font punir d'une mort ignominieuse, apprend à ces tyrans qu'on ne jette pas impunément des chaînes sur un peuple libre.

Ce même peuple qui, en défendant ses droits, avait porté un coup mortel à la Pologne, est aujourd'hui esclave du czar qui a assujéti l'un et l'autre.

L'époque de gloire et l'époque de servitude se peignent également dans les chants de ce peuple vraiment poétique, pour qui chanter était un besoin aussi urgent que celui de se nourrir.

Ses chants guerriers sont gais, coupés par couplets, et finissent par le cri terrible de hurah! huraha!

Ses chants, connus sous le nom de *dumka*, se distinguent par une teinte mélancolique qui plonge l'âme dans une douce rêverie.

Le poète polonais *Zaleski* a trouvé ses inspirations dans l'histoire de cette nation intéressante; en évoquant les souvenirs du passé, il rappelle à l'indépendance ces fils des Steppes. Nous regrettons qu'il n'ait pas été fait un recueil de ses poésies; elles ne manqueraient pas de trouver un traducteur, et toutes les idées seraient changées sur ce peuple subjugué, digne d'un meilleur avenir.

Nous donnons ici, pour en finir, un chant guerrier de ces Cosaques, qui, oubliant leur vieille rancune contre les nobles, s'unissaient aux héros de Grochow pour combattre l'ennemi commun :

« Eh! Cosaques, au nom de Dieu, voilà le tocsin » qui sonne; sur l'ennemi! hurah!

» Le Cosaque ne connaît pas de seigneur; il naquit » sur les Steppes; d'homme il est devenu oiseau, puis» qu'il grandit dans son étrier; et s'il a un ennemi, » hurah sur lui!

» Il ne recule pas devant les larmes, il ne souffre pas » de longs maux; il ne se soucie de ce qui est ni dans » le ciel, ni sur la terre; il ne connaît que le sang, » eh bien! sur l'ennemi, hurah! huraha!

» Nous n'aimons pas vivre long-temps; une mousta» che grise n'a jamais connu le sabre; nous aimons à » finir; comme si le Diable nous emportait. Eh! donc, » sur l'ennemi, huraha! huraha! » JOSEPH MAINZER.

NOUVELLES.

*** Les *Dilettanti* ont pris le deuil pour *six mois* : les artistes italiens sont partis pour Londres et l'Italie, et ce n'est que le mois d'octobre qui nous les ramènera.

*** La belle Sylphide vient de reparaître à l'Opéra : c'est toujours mademoiselle Taglioni, la danseuse la plus gracieuse, la plus élégante!!

*** Il semble sûr maintenant que l'Opéra-Comique sera réuni à l'Opéra; c'est, dit-on, MM. Mira et Loewe Weimar qui auront la direction des deux théâtres; en attendant, Feydeau est fermé, mais l'on ne s'occupe pas encore des réparations de la salle.

*** M. Meyerber est toujours à Milan, souffrant beaucoup d'une maladie de dents, la fonte des alveoles. Son opéra nouveau, en 5 actes, qu'il a composé pour l'Académie royale de musique, est entièrement terminé.

*** A dater du 1er avril on doit publier à Leipzig un journal sous le titre de : *Nouveau journal de Musique*, publié par une société d'artistes et d'amateurs de musique.

*** M. Panofka, un des violons les plus distingués de Berlin, vient d'arriver à Paris; nous espérons qu'il se fera bientôt entendre publiquement.

*** La *Nouvelle Gazette Musicale de Berlin*, publiée par M. Girschner, pendant l'année 1833, a cessé de paraître depuis le 1er janvier 1834.

*** *Emma d'Antiochia*, opéra de Mercadante, a obtenu peu de succès à Venise; il y a eu peu d'applaudissemens, même pour mesdames Pasta et Donzelli, qui jouaient les rôles principaux.

*** Bellini et Donizetti sont chargés d'écrire deux opéras, pour être représentés l'hiver prochain au Théâtre Italien de Paris.

*** Les prétentions exorbitantes des auteurs de paroles d'opéra-comique, ont empêché depuis quelque jours la ratification ministérielle, pour la réunion de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Nous espérons que le ministre passera outre, et donnera au privilége de l'Opéra-Comique toute l'extension possible, afin que nous puissions aussi entendre à Paris les opéras nouveaux composés en Allemagne et en Italie, puisque les opéras français sont applaudis dans tous les pays.

*** Le prince F. Borghèse vient d'être nommé directeur de l'Académie philharmonique à Rome.

*** Voici la liste des morceaux qui seront exécutés, les 18 et 19 mai prochain, à la fête musicale d'Aix-la Chapelle, sous la direction de M. F. Riès. — 1re JOURNÉE : Ouverture composée pour *Don Carlos* de Schiller, par F. Riès. —*Deborrah*, oratorio de Haendel, en trois parties, avec l'addition des instrumens à vent, par Ferdinand Hiller. — IIe JOURNÉE : Symphonie de Mozart, en *ut* majeur, connue sous le nom de *Jupiter*.—Hymne de Cherubini,—Symphonie de Beethoven, no 9, 1re partie.—Fragmens du *Jugement dernier*, oratorio de Schneider, les nos 10, 11, 12, 13, 14, 29 et 30.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPÉRA. *Lundi* : Don Juan. — *Mercredi* : Le Comte Ory, la Sylphide.— *Vendredi* : Don Juan. — *Dimanche* : Guillaume Tell, et la Sylphide.
THÉATRE ITALIEN. Fermé pour 6 mois.
OPÉRA-COMIQUE. Fermé pour réparations.
CONCERTS. *Mardi* : Madame Vigano dans les salons de MM. Pleyel. — *Dimanche* : Concert du Conservatoire.

ERRATA.—Deux fautes typographiques, dans le compte rendu du concert de M. Ghys, font de cet article un véritable non-sens. Après le titre : *Second et dernier concert de M. Ghys*, doivent se trouver ces mots : *avant son départ pour Londres*. Sans cette addition, les premières phrases sont inintelligibles. Il en est de même de celle ainsi conçue : *M. Ghys nous semble* ARRIÉRÉ *au point le plus difficile de sa carrière musicale*; c'est *arrivé* qu'il faut lire.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 15.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
Fr.	c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la Gazette musicale de Paris, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 13 AVRIL 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

Statue vocale de Memnon.

Parmi les nombreuses merveilles répandues sur le sol de l'Egypte, le colosse de Memnon tenait un rang distingué. Celèbre déjà sous d'autres rapports, il le devint surtout à l'époque où un phénomène des plus curieux vint ajouter à sa renommée, et attirer sur lui l'attention universelle.

Tous les matins, au lever du soleil, la statue, frappée par ses premiers rayons, rendait un son semblable à celui d'une cithare ou d'une lyre dont les cordes viendraient à se rompre.

Ce phénomène se manifesta peu de temps avant l'ère chrétienne. Dès lors les voyageurs affluèrent de toutes parts, poussés par le désir d'entendre ce son mystérieux et de se convaincre de sa réalité; beaucoup d'entre eux l'ont effectivement entendu et ont attesté le fait par des inscriptions qui existent encore sur le colosse, et que des voyageurs modernes ont transcrites.

Aujourd'hui la statue est muette et trompe l'attente de ceux qui la visitent; cependant le fait a existé, de nombreux témoignages ne permettent pas de le révoquer en doute; mais comment l'expliquer? voilà la question. Bon nombre de savans y ont exercé leur science et leur sagacité; les opinions les plus bizarres se sont succédé, et c'est chose vraiment curieuse que de passer en revue les différens essais qu'on a faits pour la solution du problème.

Les uns tranchèrent la question tout court, en attribuant la voix de Memnon à la fourberie des prêtres égyptiens; peu embarrassés de défendre leur hypothèse, ils supposaient un conduit secret de la statue au temple voisin, où un prêtre, soit en frappant une pierre sonore, soit par un mécanisme quelconque, aurait produit le soi-disant miracle (1). On allait jusqu'à supposer un homme caché dans la statue même (2). Nous ne nous arrêterons pas à cette explication peu satisfaisante; d'ailleurs, si elle était vraie, le fait appartiendrait à l'histoire des fraudes religieuses, histoire déjà si riche, et qui n'a pas besoin d'être augmentée d'un fait douteux. Passons à l'opinion de ceux qui prétendent que c'est la statue elle-même qui résonnait. Ici il y a deux cas possibles; ou c'était l'effet de l'art, ou bien ce n'était qu'un phénomène de la nature. Dans l'un et l'autre cas, la chose est du domaine de l'acoustique, et rentre dans le cadre de la *Gazette musicale*. Examinons ce qu'on a fait sous ce rapport.

Supposer que la voix de Memnon provenait d'un appareil mécanique quelconque, qui, une fois réglé et placé ou dans la statue même ou dans son piédestal, agissait sans influence humaine, c'est faire du colosse memnonien un automate. Quelque peu probable que soit cette idée, elle a souri à des savans (3), qui se sont occupés à deviner ce mécanisme ou même à le recons-

(1) Langlès, par exemple, croit que des pierres sonores, placées dans l'intérieur de la statue, pouvaient être frappées par des marteaux *disposés le long d'un clavier semblable à celui de nos carillons*. Voyez sa dissertation sur Memnon, dans le *Voyage de Norden*, tome 2, p. 237.

(2) Cette idée vient d'être renouvelée par un Anglais, M. Wilkinson, qui dit avoir trouvé les moyens de monter dans la statue, et qui prétend y avoir vu une niche secrète, dans laquelle pouvait se placer un homme. *Journal des Artistes*, 1834, 23 février, page 124.

(3) *Encyclopédie de Courtin*, article *Automate*.

truire ; rien de plus bizarre que leurs conjectures à ce sujet. D'après les uns c'était un appareil dont le principe était analogue à celui des machines à feu inventées par les Egyptiens ; selon d'autres, c'était une espèce de sonnerie réglée à heure fixe comme un réveil-matin ; d'autres enfin, se tenant au texte de l'auteur, qui dit positivement que les rayons du soleil, tombant sur la statue, produisaient le son, imaginèrent une machine, dont l'effet acoustique se manifestât réellement par l'influence de l'astre du jour ; ils firent différens essais, et guidés par le principe physique de la raréfaction de l'air au moyen de la chaleur, ils parvinrent à construire un mécanisme sonnant. On va juger de ces excellentes inventions.

Salomon de Caus, ingénieur et architecte à la cour palatine, vers la fin du XVI[e] siècle, en fit un problème d'hydraulique. Dans un de ses ouvrages (1) devenus assez rares, il enseigne la manière *de faire une machine admirable, laquelle estant posée au pied d'une figure, jettera un son au lever du soleil, ou quand le soleil donnera dessus, en sorte qu'il semblera que ladite figure fasse ledit son.* Il ajoute que la machine pourra *s'adapter dans le corps de la figure ou bien dans le piédestal sur quoi elle est posée.* La description qu'il fait suivre, se réduit à ceci :

Il prit deux vaisseaux contigus en cuivre ; l'un avait 4 pieds de long sur 1 pied de hauteur et 1 pied de largeur, l'autre avait exactement un pied cube. Les deux vases rectangulaires étaient parfaitement clos et soudés de tous côtés ; le petit cube était muni de deux tuyaux d'orgues bouchés, et dont la situation était perpendiculaire ; le grand vaisseau avait à sa partie inférieure un cylindre creux, armé d'une soupape, et faisant fonction d'une pompe aspirante ; un siphon circulaire qui liait les deux vaisseaux ensemble, et dont chaque extrémité plongeait dans chacune des faces supérieures de la caisse, terminait l'appareil. En disposant la machine sur une rivière ou sur une eau quelconque, où les deux vaisseaux en cuivre pouvaient, au moyen de la soupape, se remplir convenablement, on obtenait par le soleil l'effet acoustique désiré. *Le soleil,* dit l'auteur, *donnant contre lesdits vaisseaux, fera monter l'eau par le siphon et entrera dans le vaisseau cubique, en sorte que l'air qui est dedans sera contraint de sortir, et fera sonner les tuyaux d'orgues, lesquels sonneront un son tremblant comme le bruit d'un tambour.*

Le bruit d'un tambour ! c'était loin du son d'une corde de cithare, et il aurait fallu un appareil mieux choisi.

Le père Kircher, savant trop admiré de son temps, trop dédaigné aujourd'hui, s'est aussi occupé de la statue memnonienne. Quant à son opinion, elle diffère essentiellement de celles que nous avons indiquées plus haut. N'admettant ni la fourberie des prêtres, ni un mécanisme quelconque, et songeant encore moins à une cause naturelle du phénomène, il attribue le son mystérieux tout bonnement au diable, ou à un esprit infernal renfermé par enchantement dans le colosse. Cependant, le révérend père aimait beaucoup les arts mécaniques, et les pratiquait avec succès ; il avait résolu tant de problèmes d'acoustique, il avait fait tant de machines curieuses, que la statue vocale devait nécessairement exciter son émulation. Ce que le diable avait produit, l'art pouvait le faire : essayons, se dit le bon père, et il essaya. Cette fois ce ne furent pas des tuyaux d'orgues ; Kircher savait trop bien son Pausanias, qui dit que le son de la statue était celui d'une corde. Il prit donc des cordes métalliques. Voici la description de son appareil (1) :

Il fit une caisse de forme rectangulaire, dont la hauteur était le double d'un des côtés de la base ; il sépara la caisse en deux, au moyen d'un compartiment horizontal ; un tuyau placé perpendiculairement dans l'intérieur mettait les deux espaces ou cubes en communication ; les cordes se trouvaient tendues dans le cube supérieur de manière à former deux surfaces cylindriques, l'une dans le haut et l'autre dans le bas du cube ; une roue munie de pointes sur le côté extérieur des jantes, placée au milieu du cube, et dans une position verticale, s'engrenait dans les cordes disposées cylindriquement ; l'ouverture supérieure du tuyau de communication aboutissait à la circonférence de la roue garnie de palettes ou de cuvettes ; lorsque le soleil échauffait une des faces du cube inférieur qui seule était en cuivre très mince, il s'établissait dans le tuyau, au moyen de la raréfaction de l'air, un courant qui imprimait le mouvement à la roue ; celle-ci, en tournant, attaquait les cordes avec les pointes, qui produisaient alors des sons pincés comme ceux d'une cithare. Préférait-on des sons de violon, on pouvait les obtenir en substituant une autre roue, unie et frottée de colophane.

Voilà donc un de ces joujoux d'enfans, construit seulement sur des dimensions plus grandes, et où la main qui tourne la manivelle est remplacée par l'action d'un courant d'air. S'il y a quelque chose d'étonnant,

(1) *Les raisons des forces mouvantes*, Francfort, 1615, in-fol., livre II, problème XXX.

(1) Kircheri *OEdipus ægyptiacus*, Rom. 1653, in-fol., tome 1, p. 326.

c'est l'admiration que plusieurs auteurs, contemporains du célèbre jésuite, ont professée pour cette machine. L'un d'eux, François de Lanis(1), s'est occupé à la perfectionner, en renforçant le courant d'air, au moyen d'un second tuyau, et en ajoutant un vase d'eau avec un siphon qui agissait comme celui de l'appareil de Salomon de Caus.

Le jésuite Gaspard Schott (2), très souvent copiste fidèle, pour ne pas dire plagiaire de Kircher, ne fait que reproduire le mécanisme de celui-ci. Mais il nous apprend en même temps qu'un autre de ses savans confrères, Lauretus Laurus, avait inventé une machine *des plus ingénieuses* à ce sujet, dont le détail se trouvait dans un opuscule imprimé. Malheureusement, Schott n'en donne pas le titre, et il m'a été impossible, malgré toutes mes recherches, de déterrer cet écrit. Quel que soit le mécanisme de Laurus, il est certain qu'il a ignoré, comme ses prédécesseurs, la véritable cause du son memnonien.

Il serait trop long de multiplier les citations à ce sujet; cependant je ne puis me dispenser de mentionner une explication donnée par un auteur célèbre de notre époque. Bernardin de Saint-Pierre (3) croit que les prêtres égyptiens, connaissant l'effet de la dilatation des métaux, et entre autres du fer, que le froid raccourcit, et que la chaleur alonge, auraient pu placer dans la grande base de la statue de Memnon une longue verge de fer en spirale, et susceptible, par son étendue, de se contracter ou de se dilater à la plus légère action du froid ou de la chaleur. Ce moyen, dit-il, était suffisant pour y faire résonner quelque timbre de métal. Il ajoute que la pierre même de la statue pouvait être susceptible de contraction et de dilatation, et qu'elle aurait eu ainsi en elle-même un principe de mouvement surtout au lever de l'aurore, où le contraste du froid de la nuit et des premiers rayons du soleil levant a le plus d'action.

En émettant cette dernière idée, Bernardin était près de toucher à la solution du problème. Car, de la pierre susceptible d'être dilatée par la chaleur, à la pierre vibrant d'elle-même par suite de cette dilatation, il n'y avait qu'un pas, comme on va en juger tout à l'heure.

L'opinion de ceux qui ne voient dans la statue vocale qu'un phénomène naturel, en dehors de toute influence humaine, est sans contredit la plus probable de toutes, et celle qui doit prévaloir désormais. Grâces aux recherches d'un des plus savans archéologues dont s'honore la France, elle est étayée de preuves historiques et physiques, qui ne laissent plus aucun doute à ce sujet. M. Letronne vient de traiter cette question, et tout ce qui se rapporte à Memnon, d'une manière qui, ce nous semble, doit terminer les débats.

Nous excèderions les limites de la *Gazette musicale,* si nous voulions entrer dans les détails des faits historiques développés dans le mémoire de M. Letronne (1). Nous nous bornerons à rapporter le résultat de ses recherches sous le rapport de l'acoustique.

Cette voix, que Strabon appelle un bruit, Pline un craquement, Pausanias un son comparable à celui d'une corde de cithare ou de lyre qui viendrait à se rompre; et que, parmi les inscriptions sur le colosse, les uns comparent au son d'un vase de cuivre frappé, les autres au son d'une trompette (*Salpinx*), et dans laquelle d'autres enfin trouvaient une ressemblance avec la voix humaine, provenait d'une vibration sonore du colosse.

Le fait établi irréfragablement par la discussion historique, est appuyé de nombreuses observations des voyageurs, qui attestent que des granits et des brèches dans certaines circonstances produisent naturellement un son au lever du soleil.

« M. de Rozière et plusieurs membres de la commission d'Egypte, ont souvent entendu, le matin, un » *craquement sonore* dans les carrières de granit de » Syène, phénomène qui paraît avoir échappé aux anciens. La même chose a lieu aux environs de la Maladetta, dans les Pyrénées; on y entend, dit un voyageur anglais, *au lever du soleil*, un craquement sonore » dont le timbre approche parfois de la cloche, et que » les habitans appellent *les matines de la Maladetta.* » On peut citer encore les sons d'orgues que rendent » le matin les roches granitiques des bords de l'Orénoque, appelés par les missionnaires européens *Laxas de musica*, ou pierres de musique; M. de Humboldt ne » doute point de leur réalité, et il les regarde comme » produits par la différence de température entre l'air » souterrain et l'air extérieur; différence qui est à son » maximum au lever du soleil. MM. Jollois, Devillier, » Costaz, Redouté, Coutelle, Lepère et Delille, membres » de la commission d'Egypte, ont souvent entendu, le » matin au lever du soleil, un craquement sonore qui » sortait des pierres énormes de l'appartement de granit

(1) *Magisterium naturæ et artis*, Brux., 1684—86, in-fol., tom. 2, p. 375.

(2) *Mechanica hydraulico-pneumatica.* 1658, in-4°, p. 240.

(3) *Etudes de la nature*, *note* 2, de l'Arcadie.

(1) *La Statue vocale de Memnon, considérée dans ses rapports avec l'Egypte et la Grece*, Paris, Imprimerie Royale, 1833, in-4°.

» à Karnak. Champollion le jeune m'a dit avoir été » bien des fois témoin du même bruit dans le même en» droit. M. W. J. Banks dit qu'il a observé plusieurs » matinées de suite, dans le portique de Philes, que les » pierres produisent un craquement semblable à celui » d'un panneau, ou *au son d'une corde de harpe.*

« Ces faits, analogues au phénomène *memnonien*, et » par la nature du bruit, et par le moment du jour où » il se produisait, ne laissent pas de doute sur sa cause » naturelle : de même que le bruit des granits de Syène, » de l'Orénoque, du Sinaï, de la Maladetta, et le cra» quement sonore des pierres du palais de Karnak et du » temple de Philes, il était le résultat du changement » subit de température, qui s'opère le matin au lever du » soleil, au moment où a lieu le maximum de refroidis» sement des corps exposés à l'air (1). »

On se demandera sans doute comment le changement subit de température, dans ces différens cas, peut produire des sons, ou faire résonner des pierres. C'est aux *acousticiens* qu'il appartient de répondre à cette question. Plusieurs théories ont été proposées, qui, quoique différant dans les explications, aboutissent au même résultat. Que ce soit, d'après M. de Humboldt, l'impulsion de l'air qui sort par des crevasses, ou d'après M. de Rosière, le bruit que font en se détachant les lames de la pierre, ou selon M. Cordier, les solutions de continuité entre les cristaux de quartz, et la pâte où ils sont engagés dans la pierre, où enfin d'après M. Herschel, *les expansions pyrométriques, ou les contractions des divers matériaux hétérogènes composant la statue*, toutes ces théories donnent pour résultat, que le son de la statue de Memnon était causé par une vibration de la masse du colosse. Cette vibration, devant varier elle-même selon les variations de la température, et selon la force que le soleil exerçait sur la masse plus ou moins refroidie pendant la nuit, il est clair que le son, quant au timbre et à l'intensité, ne pouvait être constamment le même. De là, les différentes impressions de ceux qui, témoins du phénomène, en ont rendu compte. De là, les noms de bruit, de craquement, de son de corde, de trompette ou de voix humaine qu'on donnait à ce qu'on avait entendu.

Cette théorie fournit encore l'explication d'une autre circonstance importante, établie par la discussion historique.

La voix n'avait commencé à se faire entendre qu'à l'époque où la moitié supérieure du colosse fut brisée et renversée par un tremblement de terre. Septime-Sévère fit rétablir ce colosse, mais depuis lors la voix cessa. Rien de plus simple que ce résultat.

« La vibration ne pouvait produire un son apprécia» ble, que si aucune solution de continuité n'arrêtait » les oscillations de la masse vibrante; et pour cela il » fallait que cette masse, comme dit M. Cordier, fût » *parfaitement saine*. Or, c'est là une condition qu'il » est à peu près impossible de rencontrer dans un bloc » de brèche de cinquante pieds de haut; il devait s'y » trouver quelque fissure ou quelque veine qui interrom» pît la vibration. Le renversement de la partie supé» rieure du colosse a prouvé qu'en effet une fissure con» sidérable le coupait entre le dossier et les cuisses; » aussi, tant qu'il fut entier, il ne rendit pas » plus de son que le colosse voisin, de même grandeur, » de même forme et de même matière, qui, étant » *toujours resté entier, a toujours été muet*. Mais, » lorsque 27 ans avant l'ère chrétienne, le colosse du » nord eut été brisé par le milieu et la partie supérieure » renversée sur le sol, il ne resta plus qu'une masse » tout-à-fait saine. Quelque *porte-à-faux*, occasioné » par le tremblement de terre, empêchait probablement » cette masse d'être juxta-posée dans toute sa surface » avec le piédestal. Dans cet état, ébranlé le matin par » la rupture subite de l'équilibre, elle rendit des sons » plus ou moins intenses, selon la constitution atmo» sphérique. Cela dura deux cent trente ans environ : » Au temps de Septime-Sévère, on éleva sur la partie » inférieure cinq assises d'énormes blocs de grès, pour » remplacer la partie détruite; elles formèrent une » *sourdine* (1) qui arrêta la vibration. Ce colosse alors » redevint muet comme il l'avait été depuis le règne » d'Aménophis, jusqu'au moment où il fut brisé, » comme l'autre n'a jamais cessé de l'être (2) ».

Tel est le résultat des recherches savantes qui éclaircissent un fait, jusqu'ici objet de conjectures vagues, et quelquefois ridicules. En citant quelques passages de ce travail important, nous n'avons fait que montrer pour ainsi dire le bout d'une chaîne, dont les anneaux se lient étroitement. Pour sentir tout ce que les preuves de M. Letronne ont de convaincant, il faut lire en entier son mémoire, chef-d'œuvre d'érudition, qu'on peut nommer un modèle de monographie archéologique.

G. E. Anders.

(1) Pages 102 et suivanstes.

(1) Plutôt un *étouffoir*.

(2) Pages 107 et 108.

ENSEIGNEMENT MUSICAL.

MÉTHODE pour le piano forte, composée par François Hunten. Op. 60. Prix : 20 fr.

Voici à peu près dans quels termes M. Hunten s'exprime dans sa préface au sujet du but de son ouvrage :

« La musique n'est, pour le grand nombre, qu'un » délassement après l'ennui des affaires, un repos sans » oisiveté, une distraction agréable au milieu des tra- » vaux sérieux de la vie.

» Pour faciliter l'étude à de tels élèves, et pour ré- » duire les difficultés, divers auteurs de Méthodes les » ont entièrement supprimées. »

M. Hunten, qui destine sa Méthode à cette classe d'élèves, veut faire mieux : « Il ne veut pas communiquer » la science sans étude, ni rendre le travail un doux » plaisir, cela serait tenter l'impossible; mais il veut » graduer les différens exercices avec tant de soin, que » le pas à faire de l'un à l'autre semble presque insensi- » ble; les orner d'une certaine mélodie qui frappe l'o- » reille et anime les mains, les disséminer quelquefois » dans des morceaux où tout ne soit pas difficulté, et » enfin offrir le plus souvent possible à l'élève laborieux » des repos agréables où il puisse reconnaître lui-même » ses progrès, etc., etc. »

Bien qu'il pût nous être permis de protester contre la destination que M. Hunten consent à assigner à notre art sublime; bien qu'il serait peut-être de notre devoir d'émettre le vœu que ceux-là n'apprissent pas la musique, qui ne la regardent que comme un moyen agréable de passer le temps, puisque la considérer ainsi c'est n'en pas comprendre la dignité; cependant, si nous nous reportons à l'état actuel de la musique en France, ainsi qu'aux innombrables obstacles qui s'opposent encore à son développement, cette opinion pourrait peut-être nous paraître admissible, et comme telle, nous servir de point de départ pour la critique de son ouvrage.

Sous le titre *Principes élémentaires de la musique*, M. Hunten pose, d'une manière claire et bien suivie, les premières bases du savoir musical, notamment, § 1, des Notes, des Clefs et de la Gamme; § 2, de la Valeur des notes, du Point et du Triolet (ce dernier point ne se trouve point traité dans ce paragraphe, ce que nous ne saurions attribuer qu'à un oubli de la part de l'auteur); § 3, des Silences; § 4, des Signes de mesure.

Voici les remarques qui nous ont été suggérées par l'examen de ces différens paragraphes : tout en admettant avec M. Hunten qu'une éducation musicale doit en général, et autant que possible, commencer par la connaissance du chant, nous ne saurions pourtant admettre cette opinion, qu'avant de travailler le piano l'élève doit préalablement avoir fait une étude consciencieuse du solfége ; car, pour ce que nous connaissons de l'enseignement ordinaire du solfége, si nous en exceptons la Méthode si remarquable de M. Kuhn, professeur au Conservatoire, et celle de M. Massimino, non seulement un tel enseignement n'offre rien d'instructif, puisque tout se borne à des exercices purement mécaniques, mais de plus il arrive généralement que l'élève y perd sa voix pour le reste de sa vie. En Italie et en Allemagne, on ne connaît pas les leçons de solfége dans l'acception reçue ici, et cependant ces deux nations possèdent un bien plus grand nombre de chanteurs que la France.

Le paragraphe premier ne nous semble pas tout-à-fait clair. Le son est en général tout bruit durable, prolongé, distinct : quand un tel bruit est assez appréciable pour qu'on puisse le comparer avec un ton de la gamme, ou, en d'autres mots, lorsqu'il est identique avec une note de la gamme, on donne alors à ce bruit le nom de ton. C'est ce qui a fait dire à J.-J. Rousseau : « Le ton est un son appréciable. »

Nous devons regarder comme nouveau, au moins dans une Méthode de piano, ce paragraphe ainsi conçu :

« Le dièze hausse l'intonation de la note devant la- » quelle il est placé d'un demi-ton *mineur ;* c'est-à-dire » d'un demi-ton qui est, *d'une manière presque insen-* » *sible,* moins haut que les demi-tons de la gamme na- » turelle, et que l'on nomme mineur. »

Du reste, comme nous l'avons dit plus haut, l'auteur est généralement clair et lucide dans ses explications. Son paragraphe sur les notes d'agrément contient, sur une seule page, toutes les connaissances nécessaires à un commençant. Quant au paragraphe relatif aux différentes articulations, on aurait dû, ce nous semble, ne pas oublier le *portamento di voce* appliqué au piano, articulation qu'on indique par des points surmontés d'une liaison ⁀........, et qui constitue un genre bien important dans l'exécution.

La partie la plus importante, et qui présente le plus d'intérêt, est sans contredit celle qui traite de la pratique proprement dite ; c'est aussi celle à laquelle l'auteur a donné le plus développement, et où il a fait principalement preuve d'adresse dans l'emploi de ces moyens qui procurent à l'élève les résultats les plus prompts, quand bien même ces résultats ne seraient en partie qu'apparens. C'est ainsi, par exemple, que M. Hunten commence par donner un thème avec neuf variations pour trois mains, dans lequel le professeur accompagne, par des accords complets, l'élève, qui ne joue que de la

main droite. Nous ne voyons pas clairement pourquoi l'auteur a indiqué par des chiffres le doigté des cinq notes qui composent ces variations, et qui ne pourraient être faites d'une autre manière ; car, dans tous les cas, il veut que son élève apprenne les notes ; et, du moment que celui-ci s'est rendu maître des cinq notes, dès lors le chiffrement devient inutile, au moins depuis la première variation. Ensuite l'auteur commence un thème avec treize variations sur les mêmes notes, pour les deux mains de l'élève ; et jusqu'à la fin du morceau il continue à indiquer les doigts par des chiffres qui, bien qu'en plus petit nombre, n'en sont pas moins inutiles. Viennent ensuite, sous le titre *Mélanges*, de petits airs, tous écrits en *ut* majeur, et dans lesquels le compositeur ne s'est point astreint à une position déterminée de la main sur le piano, puisque, dès la troisième variation, il fait franchir à l'élève des intervalles d'octaves. Il est vraiment remarquable qu'il n'existe encore aucune Méthode de piano qui parte de ce principe, que dès les premiers commencemens, du moment que la première position est trouvée, l'élève ne doit jamais jeter les yeux sur ses doigts, mais seulement et exclusivement sur sa musique, attendu qu'il est impossible de faire les deux opérations à la fois sans broncher, et que, dans ce cas, il arrive, ou qu'on lit mal, ou que l'on ne joue pas bien. Le but de tout commençant est assurément d'apprendre à jouer sur les notes et à première vue, ce qui ne devient praticable que si l'on peut fixer constamment les yeux sur l'écriture musicale, d'ailleurs si compliquée. C'est donc ce but qu'on devrait se proposer avant tout, et l'on verrait bientôt avec quelle rapidité le clavier se grave clairement dans l'esprit de l'élève, et avec quelle promptitude, lorsque peu à peu, tôt ou tard, on s'est déshabitué de regarder ses doigts, les mains parcourent avec la plus grande assurance toutes les différentes parties du clavier. Qu'une succession toute progressive des études, principalement sous le rapport des tons dans lesquels elles sont composées, soit la première condition à remplir, cela est évident ; mais tout le monde comprendra de même, qu'avec cette méthode on ne pourra manquer de surmonter ces difficultés.

Sous le titre d'*Exercices*, l'auteur donne ensuite onze petits morceaux, toujours sur les cinq notes *ut, ré, mi, fa, sol*, dans le but, vraisemblablement, d'exercer l'agilité des doigts. Au nº 12, M. Hunten donne la gamme d'*ut* écrite pour les deux mains. Vient ensuite le premier repos de l'étude, composé de quelques *andante allegretto* ou galops. Nous voyons enfin quelques uns de ces jolis morceaux écrits dans le ton de *sol*, quoique pour la plupart ils soient encore en *ut*.

Pages 34 et 35, nous trouvons des variations sur une tyrolienne à quatre mains ; puis deux pages de petits exercices, toujours sur les cinq premières notes ; et enfin les douze gammes majeures et mineures, avec le doigté ordinaire indiqué, sans exception, au-dessus de chaque note. De cette manière, et sans donner une attention bien particulière à la progression des difficultés, l'auteur continue à donner des walses, des galops, des variations et des exercices, tous morceaux fort agréables et bien calculés pour l'instrument, qui offrent un bon nombre des difficultés ordinaires, et peuvent suffire aux besoins des *dilettanti*. L'ouvrage est terminé par six études un peu plus importantes, pouvant donner un avant-goût des premières études de Bertini, qui elles-mêmes préparent à celles de Cramer, Moscheles, Aloys Schmidt, Chopin, etc., etc.

En résumé, cette Méthode, remarquable par les soins que l'auteur a pris pour aplanir les premières difficultés, sera d'une grande utilité aux professeurs et aux élèves, auxquels nous la recommandons de conviction.

CONCERT DE M. PROFETI

DANS LES SALONS DE M. DIETZ.

Il y a une bien triste fatalité attachée aux concerts en général, et plus particulièrement à ceux que les artistes donnent à leur bénéfice ; c'est que les auditeurs sont à peu près certains, au moment de l'exécution, d'en voir le programme bouleversé de fond en comble. Certes, j'ai assisté dans ma vie à bien des douzaines de concerts bons ou mauvais, médiocres ou excellens, et, tout au plus, en pourrais-je citer trois dans lesquels l'ordre des morceaux réglé et fixé à loisir se soit trouvé strictement suivi. Voyez ce qui est arrivé à M. Profeti : cet artiste était, autant que personne, en mesure d'offrir au public un concert des plus riches, des plus variés, des plus attrayans ; il avait la promesse de toute la troupe italienne : mesdames Ungher, Grisi, Schultz ; MM. Rubini, Tamburini, Ivanof, etc., l'avaient autorisé à mettre leurs noms sur ses affiches, et tous ces habiles artistes, sans doute, en se prêtant à cet acte de complaisance, avaient voulu donner à un camarade moins illustre, un témoignage d'intérêt et d'affection : eh bien ! jamais, peut-être, la vérité du proverbe : *menteur comme un programme* ne s'est plus complètement vérifiée ; jamais peut-être concert à bénéfice n'alla plus en désarroi. Quelle fut la cause de ce désordre ? c'est ce que je ne saurais vous apprendre, mais ce que je sais parfaitement, c'est que toutes les fois que vous et moi avons assisté à une représentation du Théâtre-Italien, tous les virtuoses étaient à leur poste ; il ne manquait pas une corde aux violons de l'orchestre, pas une ficelle aux décorations, pas un bouton aux costumes ; la toile se levait à l'heure indiquée ; en un mot, le jeu de cette machine si compliquée qu'on nomme *opera* n'était entravé par aucun obstacle.... Il est vrai qu'on chante un opéra parce qu'il y a obligation de le faire, et que le salaire est au bout, tandis qu'un concert n'est qu'un acte d'obligeance, avec un simple remerciement pour résultat...., et c'est bien peu.

Au reste, sans nommer les absens, nous pouvons leur apprendre qu'une nombreuse et brillante assemblée a bien vivement témoigné sa satisfaction aux artistes qui ont prêté réellement à M. Profeti l'appui de leur talent. La composition du concert, quoique à peu près improvisée, n'a pas été moins brillante. Cette *solennité musicale*, pour nous servir des expressions du bénéficiaire, a perdu, il est vrai, son caractère d'apparat, mais pour devenir une délicieuse matinée d'artistes. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner avec détail, et de tâcher d'apprécier les caractères divers du talent de mesdames Ungher et Schultz, d'Ivanof et de Tamburini ; nous ne pouvons que leur témoigner à tous le plaisir que nous avons éprouvé à les entendre une dernière fois. Je ne sais si madame Ungher nous reviendra pour la saison prochaine : pour moi, je le désire et je l'espère ; car c'est un des talens les plus distingués que nous ayons entendus depuis bien long-temps. Tel est aussi le sentiment de la plus célèbre cantatrice de nos jours, de ma-

dame Malibran, sur mademoiselle Ungher. On sait avec quel soin, avec quelle sollicitude cette artiste consommée étudie la méthode et les ressources de ses émules; lors de son premier voyage en Italie, elle ne connaissait encore mademoiselle Ungher que de réputation. Pressée de se rendre à Naples, elle ne voulut cependant pas traverser une ville où chantait mademoiselle Ungher sans l'avoir entendue; elle se rendit au théâtre sans se faire connaître, et l'impression qu'elle reçut dut être profonde, car elle écrivait peu de jours après: « Je me suis arrêtée exprès pour voir mademoiselle Ungher le temps que j'ai passé à l'entendre ne sera pas perdu pour moi. J'ai sur elle à présent un notable avantage: je connais la nature de son talent; elle ne connaît que mon nom, et je n'en sois pas fâchée. »

En résumé, malgré toutes les tribulations qu'il a essuyées, M. Profeti a dû être content: la majeure partie de l'aristocratie dilettante s'était rendue à sa matinée; la vaste salle de M. Dietz était comble, et les dames avaient envahi jusqu'à l'espace réservé aux exécutans. La recette a dû être des plus confortables. Voilà bien des sujets de consolation.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Berlin. Mars, 1834.—Nous n'avons pas manqué de séances musicales, sans que, pourtant, il ait été rien exécuté de remarquablement saillant. La musique classique est toujours fidèlement cultivée par l'habile Moeser et l'Académie de chant. M. Moeser a terminé le 19 la seconde série de ses séances par la symphonie en *la* majeur de Beethoven; et le jour anniversaire de la mort de ce grand artiste (26 mars), il a organisé une fête qui a été d'autant plus imposante, qu'on n'y a exécuté que des chefs-d'œuvre de Beethoven.

L'Académie de chant a donné un concert public où l'on a remarqué un oratorio écrit avec beaucoup de soin et composé par le Directeur Rungenhagen. Cet ouvrage a pour titre: *L'Entrée du Christ à Jérusalem*. Malheureusement, la nature trop grave du sujet, qui ne renferme que peu d'élémens lyriques, a empêché ce compositeur de prendre un essor bien élevé. Le public a éprouvé une vive sensation en entendant exécuter la célèbre Passion, mise en musique par Sébastian Bach, suivant l'évangile de Matthieu (ouvrage qu'il ne faut pas confondre avec un autre d'une bien moindre importance, composé d'après l'évangile selon saint Jean). C'est à notre célèbre compositeur Félix Mendelssohn que nous sommes redevables d'avoir entendu pour la première fois, à Berlin, cette œuvre si remarquable. Le Vendredi-Saint, on doit exécuter *la Mort de Jésus*, de Graun. En opéras, nous n'avons rien eu d'important. On a remis en scène un vieil opéra de Girowetz, *Agnès Sorel*, dont les mélodies, très simples, n'ont pas précisément déplu: cependant, l'ouvrage n'a pu se maintenir au Répertoire. Le baron de Lichtenstein a enfin donné son nouvel opéra, attendu depuis si long-temps et intitulé *les Seigneurs allemands à Nuremberg*, dont le sujet est emprunté au conte d'Hoffmann: *Maître Martin et ses compagnons*. Le poème contient d'interminables longueurs, et a beaucoup nui au succès de la musique, qui pourtant renferme plusieurs grandes beautés; cependant, on espère qu'au moyen de quelques changemens et coupures, cet opéra pourra rester au théâtre. La prochaine arrivée de madame Schrœder-Devrient ranimera probablement le théâtre de la cour, théâtre qui est tombé dans une profonde léthargie, bien qu'il soit dirigé par Spontini, qu'on ne peut, il faut le dire, accuser de cette décadence. Le *Bal masqué* d'Auber ne pourra pas être représenté, à cause de la haute trahison sur laquelle roule tout le poème. Pour ce qui touche les concerts, les surprises ne nous ont pas manqué. L'espoir que nous avions d'entendre Lafont, Kalkbrenner et madame Caradori Allan, dont on nous avait promis la visite, n'a, malheureusement, point été rempli; en revanche, nous avons eu des Paganinis en miniature, les frères Eichorn, dont l'aîné est âgé de onze ans, et le second, de neuf. Ces jeunes artistes ont obtenu le plus brillant succès au théâtre, ainsi que dans les concerts: leur exécution est véritablement remarquable, comme ils en ont donné des preuves réitérées, en exécutant des morceaux de Bériot et de Rode: et la vue de deux enfans d'un âge si peu avancé, imitant d'une manière parfaite le genre de Paganini, n'a pu manquer de faire fureur. Ces deux virtuoses doivent se rendre incessamment à Saint-Pétersbourg. Le jeune violiniste Stern, âgé de dix ans, ne s'est pas montré indigne de ses deux rivaux. Les frères Ganz ont donné un brillant concert, où l'on n'a exécuté que des compositions nouvelles. Comme compositeur, le violoncelliste Maurice Ganz s'est fait une réputation par ses deux fantaisies sur des thèmes de Robert-le-Diable, de Meyerbeer, et de Nurmahal, de Spontini; et ces deux morceaux ont été exécutés dans un grand nombre des concerts de l'Allemagne. M. Belke a réussi à faire du trombone un instrument de concert: on ne saurait trop admirer la manière habile dont il gouverne cet instrument, puisqu'avec son secours il parvient à rendre avec un égal bonheur le *Tuba mirum spargens sonum*, ou bien la chansonnette la plus légère; aussi a-t-il obtenu de nombreux applaudissemens. Hambourg nous a envoyé son harpiste Schaller; Vienne, son guitariste Petzmayer; Londres, une jeune pianiste, miss Robena-Anna Loidlaw; et nos soirées musicales ont été ornées par des talens nationaux, comme Granzow et sa femme, aveugles tous deux, auxquels Eberwein, de Weimar, a prêté le secours de son piano. Rudolf, de Hertzberg, élève de Louis Berger, a donné un concert au profit des soldats de la landwehr devenus invalides pendant la guerre de la liberté de 1813 et 1815; il a eu la satisfaction de réunir un nombreux auditoire. Nous avons principalement remarqué, dans ce concert, la magnifique Jubel-ouverture de Charles-Marie de Weber; et le concerto en *ré* mineur de Kalkbrenner. Le célèbre violiniste *Panofka* vient de nous quitter pour se rendre à Paris. Aux concerts des jeunes Eichorn, la salle a été comble: depuis le temps de Boucher, de mademoiselle Sontag, et de Paganini, aucun concert n'avait attiré une foule si nombreuse; on pourrait en trouver un motif dans l'abus des billets vendus à moitié prix charlatanisme inusité jusqu'ici à Berlin.—1er *Avril*. Jeudi-Saint, *le Christ aux Oliviers*, de Beethoven, a été exécuté par des amateurs, sous la direction de M. Boerner; et le Vendredi-Saint, *la Mort de Jésus*, de Graun, par l'Académie de chant. Il y avait tant de monde, que le même ouvrage a été répété deux jours après à l'église de Garnison (Garnison-Kirche), sous la direction de M. Hausmann, au bénéfice d'une institution charitable. A l'Opéra, il y a foule, grâce à mesdemoiselles Elsler, qui ont mis en vogue quatre ballets, *la Masquerade*, *Ottavio Pinelli*, *Aline*, *Raoul Barbe-Bleue*. Comme dernière nouvelle, je vous dirai que Spontini part décidément au commencement de mai pour l'Italie, où il restera pendant l'été, pour rétablir sa santé délabrée; il espère rapporter un opéra nouveau, auquel il travaille depuis long-temps. Pardon de ne pas vous avoir parlé des *trois Souhaits*, opéra-musique de Loewe. Je réserve à cet ouvrage une lettre spéciale.

Marseille. — On vient de donner au grand théâtre de Marseille la seconde représentation d'un nouveau drame lyrique en quatre actes: El Gitano (le Bohémien), ou le Voile rouge. La musique est de M. Fontmichel, jeune talent de cette ville. Ce compositeur a, comme on voit, débuté au théâtre par un grand ouvrage; car c'est une forte et difficile entreprise qu'un drame lyrique en quatre actes. Ses premiers pas dans la carrière de la composition lyrique ont été des plus heureux, et lui permettent de compter sur un bel avenir. L'ouverture en *ut* mineur, qui est d'une facture large, a produit beaucoup d'effet. Le finale du premier acte est une description d'un combat de taureaux, et l'on assure que, dans une suite de motifs richement instrumentés, M. Fontmichel a parfaitement exprimé les diverses phases de la lutte des *Torreadores* avec leurs redoutables adversaires. Le second acte paraît offrir quelques longueurs. On a remarqué le finale du troisième acte ainsi que celui du quatrième, qui a la teinte sombre de la catastrophe par laquelle se termine la pièce. Cette grande partition renferme d'heureux chants, et l'instrumentation donne une opinion très favorable des connaissances harmoniques de M. Fontmichel. Nous le félicitons de son succès. C'est toujours un évènement qui mérite de fixer l'attention, qu'un début aussi brillant que le sien, et nous ne pouvons que désirer vivement de voir s'établir de plus en plus une heureuse rivalité entre nos talens de province et nos compositeurs de Paris. Cette émulation ne saurait que tourner au profit de l'art.

REVUE CRITIQUE.

VARIATIONS brillantes sur une marche bohémienne tirée de l'opéra preciosa de Weber, composée pour le piano à quatre mains, par Ignace Moscheles et Mendelsohn Bartholdy. Prix: 9 fr.

Aujourd'hui, où tout le monde fait de la musique, et où tout homme qui peut assembler huit mesures de suite prétend au titre de compositeur, il est si rare de rencontrer un ouvrage qui s'élève audessus de la forme de l'air varié ou du galop, deux genres si pauvres en élémens artistiques, que pour nous, pauvres critiques, défenseurs fidèles et désintéressés de l'art et de ses droits, c'est un véritable bonheur lorsque nous rencontrons une œuvre distinguée, sinon par la forme, au moins par le fond. C'est à ce dernier genre qu'appartient l'œuvre de MM. Moscheles et Mendelsohn, si favorisés tous deux par l'art et la nature. Le thème est fort bien choisi; et, par son originalité mélodique et rhythmique; il convenait merveilleusement à un travail de variations, pourvu qu'il tombât entre les mains d'artistes qui, comme ceux que je viens de nommer, unissent à un goût toujours pur cette habileté qui consiste, non seulement à conserver dans le travail les beautés caractéristiques et inhérentes au motif, mais encore à rendre ces beautés plus saillantes par les développemens. Sans doute, une

telle œuvre ne pouvait être qu'un thème avec des variations, c'est-à-dire, une belle pensée contenue dans une forme originale, et la reproduction de la même pensée sous des formes plus riches, dans lesquelles la pensée principale doit toujours conserver son allure caractéristique. Tel est évidemment le but que s'étaient proposé nos artistes, et ils l'ont atteint avec autant de bonheur que d'habileté. S'il nous fallait leur adresser quelques reproches, nos observations porteraient principalement sur deux points : dans l'accompagnement comme dans les développemens, et surtout dans la seconde variation, nous trouvons les traits de la basse un peu embrouillés, et, en somme, nous serions peut-être en droit de blâmer une certaine recherche, des modulations et des groupes de tons un peu heurtés, et se succédant avec trop de raideur ; bref, dans ce morceau, le baroque remplace plus d'une fois l'originalité. Tout au contraire, le finale nous semble écrit tout de verve, avec autant de facilité que de grâce. Nous ne pouvons que recommander vivement cette œuvre intéressante auprès de tous les pianistes exercés.

NOUVELLES.

*** Toujours *rien de nouveau* pour l'Opéra et l'Opéra-Comique. M. Véron dit qu'il veut quitter : nous n'en croyons rien ; et le ministre ne se décide point pour les successeurs. En attendant, les malheureux artistes de l'Opéra-Comique gémissent, ne recevant ni les arrérages ni les appointemens courans. Cet état de choses ne peut durer long-temps ; car, ne payant point les artistes, il faut au moins les laisser libres d'aller ailleurs ; et, par la non-décision du sort de ce théâtre, tout le monde est dans le *statu quo*, et l'on perd un temps bien précieux pour la réorganisation de ce théâtre, le commencement de l'année théâtrale. Les artistes de province qui n'ont point conclu d'engagement pourraient débuter maintenant ; plus tard, il n'en serait plus temps.

*** Malgré l'indécision sur la nouvelle direction de l'Opéra ! ! les répétitions du nouveau ballet et de *la Juive* de Scribe et Halevy se poursuivent avec la plus grande activité. On parle déjà de plusieurs chœurs de cet opéra que l'on dit d'un puissant effet.

*** *Il Ventoglio* et *il Tasso*, deux opéras de Donizetti, viennent d'être représentés aux théâtres Carcano et la Cannbiana, à Milan. Le premier de ces ouvrages a fait fiasco, le second a obtenu un demi succès.

*** En nommant notre critique sur les variations de la marche d'Othello, de M. H. Herz, *une critique modérée*, la *Gazette musicale de Leipzig*, ce vétéran des journaux de musique, a prouvé jusqu'à quel point nous avions raison d'être étonné du courroux de l'auteur. Ce journal ajoute : « Depuis long-temps nous sommes d'accord en Allemagne sur le savoir-faire de M. Henri Herz (1). » Et, en effet, de nombreux articles contenus dans la *Gazette de Leipzig*, sur les œuvres de cet *artiste à la mode*, prouvent que les sentimens de la rédaction de ce journal sont ceux de tous les hommes de *bon goût*; aussi, en Allemagne, ce ne sont plus que les femmes sans esprit et sans talent qui goûtent la musique de M. Henri Herz. Suivant toute apparence, l'exemple de l'Allemagne prédominera bientôt en France.

*** Le comité de la fête musicale d'Aix-la-Chapelle vient d'adresser à M. Hiller des complimens sur la manière dont cet artiste a complété l'instrumentation de *Deborah*, de Haendel, en répétition maintenant, sous la direction de M. Ries.

*** Mademoiselle Mayer, de Naples, professeur de flûte, dont nous avons parlé lors de son arrivée à Paris, donnera un concert dans les salons de M. Scirig, Galerie-Vivienne, n° 5, jeudi, 17 avril. On entendra, dans cette soirée, MM. Lefebure, Gebauer, Prumier, Bénazet, Richelmi, Tribert, Boulanger, et mesdemoiselles Boucot et Meyer. La composition et le choix des morceaux de ce concert nous semblent pouvoir intéresser les amateurs.

*** Une grande soirée musicale, au bénéfice d'un homme de lettres, aura lieu le 17 avril, aux Champs-Élysées d'hiver ; MM. Tilmant, Mazas, Pilati, Lanza, Galages, Dufresne, et mesdames Schultz et Lebrun, en feront les frais. On promet en outre un orchestre de cent musiciens, et les chœurs du Théâtre-Italien. Le prix d'entrée n'étant que de 5 fr., tout fait présumer une brillante recette.

*** Le concert de mademoiselle Bertrand, la célèbre harpiste, aura lieu mardi 15 avril, dans des salons particuliers. On y entendra pour la première fois, en public, mademoiselle Ida Bertrand, sœur de la bénéficiaire, qui réunit, à la voix de contre-alto la plus belle et la plus sonore, la méthode de Bordogni. C'est plus qu'il n'en faut pour piquer la curiosité.

(1) H. Herz über welchen wir in Teutschland, laengst im reinen sind. *Gazette musicale de Leipzig* du 26 mars 1834.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

Ouvrages pour le piano, composés par François Stoepel.

Op. 24. Élémens de l'art du pianiste. 12 fr.
41. Vingt-quatre airs précédés de petits exercices, pour les premiers commençans du piano. 6 fr.
Études progressives et concertantes pour trois pianos, divisées en deux suites, chaque. 12 fr.
18. Menus plaisirs des dames ; mélanges d'airs allemands, à quatre mains. 5 fr.
19. Thême et variations faciles à quatre mains. 6 fr.
25. Six divertissemens à quatre mains, divisés en deux suites, chaque. 7 fr. 50.
26. Fantaisie en forme de variations, sur l'air de madame Damoreau, dans Robert-le-Diable. 6 fr.
27. Primo rondo capriccioso. 5 fr.
28. Secondo rondo capriccioso. 5 fr.
29. Grandes variations sur un thême original. 6 fr.
31. Variations brillantes pour le piano. 5 fr.
32. Trois nocturnes à quatre mains avec violon *ad lib.* 6 fr.
Op. 33. Fantaisie militaire à quatre mains. 7 fr. 50.
34. Le calme et l'agitation, caprice pour le piano. 5 fr.
38. Variations élégantes sur les couplets : *Oui, voilà ma femme; de* Ludovic. 5 fr.
40. Rondo facile à quatre mains. 4 fr.
Rondo brillant sur une grande valse de Rummel, pour deux pianos à quatre mains. 7 fr. 50.
Rondo facile sur l'air favori du Barbier de Séville, à quatre mains. 5 fr.
Op. 42. La Grâce, air varié. 5 fr.
Op. 43. Thême en variations pour le piano. 7 fr. 50.

Publiée chez Latte.

Sowinsky. Les regrets, duo pour le piano à quatre mains. 7 fr. 50.
Ricci. Terzetto per 2 bassi e tenore de un aventura di Scaramuccia. 6 fr.
Massé. La fiuse romance. 2 fr.
Tadolini. La Desolatione, arietta. 2 fr.
— La Luna, arietta. 2 fr.

Publié par A. Farrenc.

Beethoven. Op. 138. (posthume). Ouverture caractéristique, composée en 1805 pour son opéra de Fidelio, à grand orchestre. 12 fr.
La même, arrangée pour piano, par Czerny. 5 fr.
Merk (*J.*). Op. 11. Vingt études pour le violoncell. 12 fr.

Publiée par Schonenberger.

Galop sylphe pour le piano, hommage à Mad. Taglioni par A. Ropiquet. Op. 10. 5 fr.

Publié par Launer.

Traité méthodique d'harmonie, où l'instruction-pratique est simplifiée et mise à la portée des commençans, par M. Gérard, ancien professeur au Conservatoir de musique. 36 fr.

Publiée par Janet et Cotelle.

Traité de composition élementaire et des accords, dédié à M. Lesueur, par Dauvilliers. 20 fr.

LITTÉRATURE NOUVELLE.

Prospetto di un nuovo modo piu agevole di scrittura musi cale, etc. proposto dall' abate A. Nichetti. Padova, 1833.

Della vita et degli studj di Giovanni Paisiello (Paesiello?) ragionamente del conte Folilimo Schizzi. Milano, 1833.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi* : la 99e représentation de Robert-le-Diable. — *Mercredi* : Le Philtre et la Révolte. — *Vendredi* : Don Juan.
THÉATRE ITALIEN et **OPÉRA-COMIQUE** Relâche.
CONCERTS. *Jeudi* : M. Rhein. — *Samedi* : M. Schunke.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 16.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
Fr.	c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la Gazette musicale de Paris, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 20 AVRIL 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

Vienne et la Synagogue Juive,

PENDANT LES ANNÉES 1826, 1827 ET 1828.

Dans mon article sur la *chapelle Sixtine de Rome*, j'ai glissé quelques mots sur la synagogue des juifs à Vienne; j'en ai fait une mention favorable, très favorable même, en affirmant que, dans son genre et sous un certain rapport, elle n'était pas indigne d'être comparée à la chapelle pontificale. J'ai pris par là l'engagement tacite de donner à ce sujet des détails plus circonstanciés. La chapelle Sixtine, par son importance historique, son antiquité et le genre de musique qu'on y exécute, est, sous ces rapports, au-dessus de tout parallèle. Certes, je ne prétends pas comparer à ce sanctuaire antique de la musique sacrée, autour duquel toute l'histoire des temps classiques de l'art tourne comme autour de son axe, un établissement dont l'existence ne date que de nos jours; vouloir faire une telle comparaison ce serait un acte de folie, s'il pouvait être ici question d'autre chose que d'une gloire momentanée. Il ne peut naturellement s'agir ni d'antiquité ni d'importance historique, au sujet d'une institution créée en 1826 ou 1827, et qui peut être, au moment où j'écris ces lignes, est déjà tombée en décadence.

Si, dans ma relation sur la chapelle du pape, j'ai eu occasion de parler des innombrables rapports qui y ont trait, c'est un inconvénient dont cette fois je n'aurai nullement à me plaindre. Nous possédons plus de détails sur la harpe caucasienne, sur le derbuka des Maures, sur les cantiques des pèlerins au mont Arafat, que sur la synagogue de la ville impériale. Je crois même que si cette synagogue était située dans le cœur de l'Afrique, dans la lune ou dans Uranus, Clapperton ou Herschell nous auraient donné à ce sujet de nombreux renseignemens. Mais, à Vienne, la liberté de la presse est encore au berceau. Quelque peu de rapports qu'une synagogue paraisse avoir avec la politique, une connaissance exacte du pays prouverait bientôt que ces rapports ne sont pas si éloignés qu'on le pense. Dans le nord, on ne hait pas seulement les révolutions, les constitutions, les drapeaux tricolores, etc., etc., *in personá;* tout ce qui peut en rappeler le souvenir, tout ce qui peut en donner une idée même éloignée, est regardé comme impur et défendu en conséquence sous les peines les plus sévères. Ainsi, qu'en Autriche on interdise tous les ouvrages de médecine traitant de *constitutions* physiques fortes ou faibles, cela paraîtra tout naturel. En Prusse, il fut même question de prohiber la *Revue musicale*, lorsque Fétis s'avisa de publier son article sur *les Révolutions de l'Orchestre*. Dans le même royaume il me fut interdit d'insérer un avis sur un caniche que j'avais perdu, parce que le malheur voulait que le pauvre animal, mon fidèle compagnon de douze ans, d'après un signalement exact, fût porteur d'une tache tricolore sur la cuisse gauche. Un rapport trop favorable sur les juifs de Vienne n'aurait pas manqué de scandaliser les piétistes prussiens et leur congrégation pour la conversion des Israélites. Nous savons aussi que *l'Observateur autrichien* ne publie, en fait de nouvelles, que celles qui ont été préparées tout exprès dans le cabinet de M. de Metternich. Quant aux crieurs publics, ils sont en petit nombre, et ceux qu'on rencontre sont attaqués d'un enrouement, espèce de maladie que l'on procure aux

crieurs au moyen d'une nouvelle *absynthe* coupée après un noisetier.

Il y aurait pourtant de l'injustice à rejeter toute la faute sur *l'Observateur autrichien*, ou sur les crieurs publics. Les préjugés peuvent bien revendiquer leur bonne part dans l'oubli où est restée notre synagogue. Nous avons des artistes très capables qui ne reconnaissent comme musique que celle qui a principalement pour objet les concerts ou une salle d'opéra. Pour eux la musique sacrée est un meuble passé de mode, une de ces perruques à deux, trois ou quatre marteaux qu'on ne porte plus depuis long-temps; mais leur parler de la musique sacrée d'une synagogue juive, fi donc! Il n'est pas jusqu'aux rédacteurs de feuilles musicales, gens qui ne se piquent, il est vrai, ni de beaucoup de scrupules, ni d'idées bien religieuses, qui, malgré les nombreuses relations communiquées de Vienne sur la musique, ne se soient obstinés à garder sur ce sujet un silence absolu, comme si eux-mêmes avaient bu de l'*absynthe* autrichienne. Aujourd'hui encore je crois qu'une biographie d'un violon de Stradivarius, la relation du dîner d'un artiste affamé, ou une anecdote sur une querelle entre musiciens, exciterait l'intérêt à un degré beaucoup plus élevé que la synagogue dont nous avons dessein de nous occuper.

Le trop grand nombre de détails sur Rome, en remplissant le lecteur d'idées au moins merveilleuses, sinon tout-à-fait fantastiques, a dû être une source de préjugés pour celui qui ne connaît la chapelle pontificale que d'après les relations des voyageurs. En parlant de la synagogue de Vienne, j'aurai à vaincre des préjugés d'une nature tout opposée. Celui qui connaît le service divin des juifs dans toute autre ville, fût-ce même à Paris, celui-là aura peine à croire qu'un tel sujet vaille la peine d'être traité. Qui pourrait penser qu'à Vienne même, ce point central de toute ignorance politique et religieuse, ce sont les juifs qui les premiers ont entrepris de porter le flambeau de la réforme dans les jongleries de la prêtraille catholique! Jusqu'alors les deux religions avaient dégénéré en un vain cérémonial; toutes deux se perdaient en momeries et en mascarades également risibles. Dans l'antiquité, les mœurs, les usages, le degré même de la civilisation d'un peuple étaient toujours liés intimement avec la religion dont la base était ordinairement toute politique, et cette existence politique d'une nation reposait alors sur la foi. De là ce rapport étroit entre les lois religieuses et les lois de l'État; de là ces lois et ces préceptes touchant le rite et les cérémonies extérieures de la religion. L'Église catholique, dont l'origine est toute juive, a conservé, des anciens Hébreux, plusieurs usages raisonnables ou déraisonnables; mais principalement, et c'est ce qui doit nous occuper ici par-dessus tout, dans l'une comme dans l'autre religion, le chant n'a pas été seulement institué comme richesse et ornement, il constitue par lui-même une partie essentielle du culte. Le chant est, dans les églises d'origine orientale, ce que la doctrine ou l'instruction par la voie du prêche est dans les temples du nord. Cette considération seule sera suffisante pour justifier la présence de notre article dans un journal musical, puisque chant et service divin, surtout chez les juifs, sont deux idées à peu près synonymes. Je trouve même d'autant plus convenable de traiter ici ce sujet, que jusqu'à présent, à tort ou à raison, il a été soustrait à l'attention publique. Répéter que si, à cette occasion, on s'avise de me prendre pour un juif, ou pour un ennemi juré de la société des piétistes de Berlin, ou même encore pour un faiseur de prosélytes, dont les vœux tendent au rétablissement du temple de Salomon, dont le plus vif désir serait de voir le peuple de la Judée et l'antique Sion rendus à leur ancienne splendeur, j'avoue que j'en ai peu de souci. Ce qu'il y a de certain, c'est que si on prenait de moi cette opinion, jen rougirais moins que si on m'imposait le chapeau de cardinal.

Habitué à blâmer franchement ce que je regarde comme digne de blâme, même sous la tiare pontificale, cette couronne des deux grands hémisphères, la vie présente et la vie future, je prétends, dût-on m'en faire un reproche, au droit de trouver beau ce qui l'est réellement, quand bien même l'objet de mes éloges se trouverait être une synagogue.

Peut-être la chapelle Sixtine de Rome ne m'a-t-elle laissé une impression aussi ineffaçable que parce qu'à l'exception de cette chapelle, l'Italie tout entière ne contient presque plus rien de remarquable en musique; peut-être la synagogue juive n'a-t-elle captivé si puissamment mon imagination, que parce que, à cette époque, Vienne était privée de ses sources, jadis si élevées, de jouissances artistiques, et parce que, dans aucune église romaine, grecque, ou protestante de cette capitale, jamais je n'entendis des chants aussi nobles et aussi élevés que ceux de cette synagogue. Un coup-d'œil sur la situation où se trouvait alors l'art musical à Vienne pourra faciliter la réponse à ces questions.

Deux années auparavant, en 1826 et 1827, la capitale de l'empire autrichien présentait un spectacle remarquable dans l'histoire de la musique. Certes, il n'y a pas un second exemple que dans aucun autre lieu du monde l'art musical se soit soudainement élevé à un

tel degré de perfection. A Vienne, la musique forme une portion essentielle de tous les plaisirs populaires. Dans l'été, tous les jardins publics ont chaque soir leurs troupes de musiciens réunis sur une estrade; il n'est aucun débitant de vin ou de bière qui n'ait ses instrumentistes particuliers. Au Prater, chaque coin est garni d'un chanteur; sous chaque chêne, se tient une troupe de musiciens, slaves, bohémiens, ou hongrois, avec leurs cymbales, leurs cornemuses et leurs tympanons. La vie du peuple viennois, réuni au Prater, ressemble à celle des anciens Germains dans le Wallhalla : il n'est pas jusqu'au dernier mendiant sur les grands chemins qui ne soit armé d'un violon, d'une guitare, ou d'une harpe. La musique est à Vienne la propriété du peuple; aussi peut-elle subir des modifications importantes quant à la forme, sans que pour cela elle puisse jamais disparaître entièrement.

La musique à la mode et la coiffure marchent du même pas. Les gigantesques perruques à la Louis XIV furent dépossédées par d'autres perruques. Les têtes de guillotinés fournirent des boucles aux femmes dissolues de la cour, et l'on vit naître la mode des blondines. Sous Napoléon, la coiffure à *la titus* fut remplacée par les queues, et déjà les queues peuvent être rangées parmi les plus grandes raretés. La musique à la mode monte ou descend suivant l'état de la température, suivant la saison de l'année. A Vienne, dans les années 1826 et 1827, le thermomètre de la mode pour la musique était à soixante-douze degrés de Farrenheit. Tous les théâtres étaient occupés. A la porte de Carynthie, outre l'Opéra allemand, se trouvait encore l'Opéra italien, qui était peut-être alors sans égal, tant pour ses chanteurs que pour ses chœurs magnifiques. Là on exécutait tour à tour les chants de Weber, Rossini et Boëildieu, suivant le caractère propre au compositeur et à sa nation.

Au théâtre *an der Wien*, on offrait au public des pièces qui brillaient surtout par une grande pompe extérieure. On y représentait des semi-opéras, des batailles où l'on voyait des escadrons entiers de cavalerie, des siéges qui coûtaient plus d'hommes que ceux de Belgrade, Corinthe, ou Missolonghi. Pour rendre l'effet plus frappant, on usait dans ces pièces plus de poudre que dans le siége d'Anvers. Quel malheur que l'on ne connût pas encore le mortier-monstre! Au théâtre de Léopoldstadt, brillait dans le même temps Raimond, poète aussi spirituel que comédien distingué.

Le théâtre de Josephstadt représentait des arlequinades, des pasquinades, des farces viennoises : toute l'Allemagne fut inondée des *Viennois à Berlin*, des *Sept jeunes Filles en uniforme*, et des *Aventures de Stabler*.

Il y avait en outre un Théâtre Français, où l'on jouait le vaudeville, mais dont la prospérité n'était pas brillante, ce qu'on peut attribuer en partie à la rivalité des autres théâtres.

Ajoutons encore les innombrables concerts donnés par des artistes voyageurs, puis ces grandes sociétés musicales, composées de six à sept cents membres, qui exécutaient des oratorios, comme : *La Délivrance de Jérusalem*, de l'abbé Stadler; *les Sept paroles de Haydn*, etc.

Dans toutes les églises, on entendait les messes de Haydn, Vogler, Chérubini et Hummel. Celles de Chérubini principalement étaient exécutées dans l'église de Saint-Augustin, avec des frais, des préparatifs, un soin et une précision bien dignes de ces beaux chefs-d'œuvre.

C'était alors une suite non interrompue de solennités musicales, du théâtre aux salles de concert, des concerts aux églises. A tout cela, vint encore se joindre la mort de Beethoven, pour l'enterrement duquel tout Vienne se trouva sur pied. Le peuple, qui jamais n'avait entendu prononcer le nom de Beethoven, affluait en masse des plus petits recoins des faubourgs. Le maître venait avec ses compagnons, l'aubergiste avec ses hôtes, la couturière, la blanchisseuse désertaient leurs ateliers; le barbier abandonnait ses tresses et sa pratique à moitié savonnée, pour courir sur les glacis, armé de sa trousse et de sa savonnette; le maçon aux manches retroussées, l'imprimeur avec son bonnet de papier, les apprentis tailleurs et savetiers avec leurs ciseaux et leur manique; tout le monde enfin était en l'air. — Un ministre est mort, disait l'un. — C'est un cardinal, criait l'autre. — Vous n'êtes qu'un âne, interrompait un troisième; c'est le beau-père de l'empereur. — Beethoven était un grand homme, cela suffisait; qu'il vînt de Maroc, qu'il fût un astronome ou un des trois sages de l'Orient, c'est ce qui était parfaitement indifférent à tous ces braves Viennois.

Beethoven à peine mort, Paganini survint, et mit de nouveau toute la ville en émoi. Le peuple même ne tarda pas à connaître ce nom, qui lui fit oublier jusqu'à la girafe. Seulement on n'était pas d'accord sur le point de savoir s'il appartenait au règne animal, végétal, ou minéral. — Paganini, disait l'un, signifie en allemand *papagey* (perroquet). — Un autre soutenait que Paganini était une autre girafe, qui avait été donnée à l'empereur par le pacha d'Egypte, en échange d'un jésuite. Enfin, le portrait du célèbre virtuose put être vu à toutes fenêtres des magasins de Vienne. Tout le monde le considéra, et pour le coup il fut impossible de savoir à

quoi s'en tenir et de décider si on devait le prendre pour le prophète Jérémie, pour un nouveau saint Lazare, ou pour Thadéus le Ressuscité. *Paganini*, tel était le premier mot articulé dans toutes les conversations de Vienne.

Un jour, chez l'abbé Stadler, je venais de lire, en m'accompagnant sur le piano de Haydn, le manuscrit original du *Requiem* de Mozart, une messe de Séb. Bach, et un fragment de la *Délivrance de Jérusalem* par l'abbé Stadler lui-même. Profondément préoccupé, soit par les chefs-d'œuvre que je venais d'admirer, soit par la conversation de l'abbé Stadler, qui, semblable au dieu Saturne, venait de m'entretenir sur des temps depuis long-temps écoulés, me donnant des détails sur Marie-Thérèse, sur l'empereur Joseph, sur les jeunes années de Mozart, et sur ses amis Albrechtsberger, Haydn, etc., etc., je rentrais à Vienne par un des faubourgs; et, enfoncé dans mes réflexions, il m'arriva de heurter en marchant un garçon meunier, que de trop copieuses libations avaient privé de son sang-froid. Il trébucha long-temps, puis il perdit peu à peu son équilibre, et il finit par tomber lourdement comme un sac de farine. Mollement couché dans la crotte, qui lui montait jusqu'aux oreilles, il ressemblait à Vénus reposant sur un lit de roses. Dans cette position, le seul mot qu'il lui fût possible de bégayer, fut : Sac...é Paganini...

(*La suite au prochain numéro.*)

Mozart. — Don JUAN.

La reprise simultanée de *Don Juan* de Mozart sur les deux premiers théâtres de Paris est un évènement d'une trop grande importance dans le domaine de l'art pour qu'il soit possible, après une recherche consciencieuse sur un fait si remarquable, d'en trouver la cause autre part que dans l'importance intrinsèque de cet œuvre sublime. Depuis l'année 1787, où *Don Juan* fut représenté pour la première fois sur le théâtre italien de Prague, cet opéra n'a pas cessé de faire la gloire de tous les théâtres au dedans comme au dehors de l'Allemagne. Parmi les compositeurs un seul homme, et parmi les œuvres dramatiques de ce grand artiste, un seul a été l'objet de cette insigne faveur. Cette faveur n'est-elle que justice? c'est ce qui est décidé depuis long-temps. Depuis quarante ans, les meilleurs juges de l'art, d'accord avec le public, ont rendu à ce sujet une décision aussi unanime que décisive. Si l'on observe attentivement la marche progressive ou rétrograde de la musique depuis la première représentation de *Don Juan* à Prague; si l'on remarque combien le style musical des compositeurs modernes de l'Italie diffère essentiellement de la musique de Mozart, on aura lieu d'être surpris en voyant les œuvres de ce compositeur recevoir aujourd'hui un accueil si favorable, et cela précisément sur un théâtre italien, où chanteurs et public sont habitués depuis long-temps à goûter principalement la manière italienne. Chez Mozart, la mélodie est la traduction fidèle du sens des paroles, la déclamation du langage est sévèrement imitée dans la phrase musicale. Plus les sentimens exprimés par le poète sont profonds, plus ses idées sont passionnées, plus aussi la phrase musicale prend d'élévation. Dans le nouveau style italien, au contraire, la mélodie se développe sous des formes si riches, que les paroles et leur accent déclamatoire ne viennent qu'en seconde ligne, quand toutefois on y porte attention. Ajoutons encore que, depuis *Don Juan*, l'orchestre s'est enrichi d'instrumens bruyans qui sont devenus de mode, surtout au théâtre italien, et dont Mozart ne faisait encore aucun usage. On voit que je veux parler des tambours, des cymbales turques, et spécialement du tamtam, qu'aujourd'hui on ne manquerait pas d'utiliser à l'apparition de l'ombre.

Et pourtant, aujourd'hui encore, pour les artistes comme pour les profanes, *Don Juan* est le modèle de la musique dramatique. Rien n'égale la beauté, l'élégance, le charme de ses mélodies, si constamment nouvelles, la richesse, la profondeur de son harmonie, toujours unie d'une manière si intime avec le chant, la simplicité, et en même temps la vigueur de son instrumentation; admirable réunion de qualités qui n'est propre qu'à lui seul; rien enfin ne peut être comparé à son génie dramatique, à la vérité des caractères qu'il dépeint dans ses immortelles créations. C'est ainsi que Mozart a précédé son siècle, et qu'il lui survivra dans la même proportion. S'il est un fait qui doive confirmer ce jugement, c'est l'enthousiasme avec lequel on vient de recevoir le *Don Juan* sur le théâtre même où Rossini, par ses admirables créations, tenait sous le charme les chanteurs et le public, et dont, grâce à la fraîcheur de ses mélodies, il semblait avoir fermé toutes les issues à ses devanciers, Cimarosa, Zingarelli, Paesiello. Mozart seul a franchi toutes les barrières, et est venu partager les triomphes jusqu'alors exclusifs du prince moderne de la musique. Pour comprendre la hauteur prodigieuse à laquelle Mozart est parvenu à s'élever dans sa trop courte carrière, il faut nous reporter à la vie de ce grand artiste; il nous faut jeter un coup d'œil sur le développement progressif des facultés dont la nature l'avait si richement pourvu.

Il n'est que trop ordinaire de voir des enfans prodiges, ceux qui, par un développement prématuré de leurs forces intellectuelles, excellent dans telle ou telle faculté, soit de l'art, soit dans une seule de ces deux branches de la science, de voir, dis-je, de tels enfans atteindre de bonne heure un certain degré de perfection auquel ils s'arrêtent tout-à-coup, et qu'il leur est ensuite impossible de franchir pendant tout le reste de leur vie. Mozart, au contraire, dont les belles dispositions se développèrent dès le berceau, n'excita pas seulement l'admiration de ses contemporains par son habileté mécanique sur le piano comme sur le violon; son génie devança les années dans la même proportion que son talent d'exécutant : ses compositions si remarquables en sont une preuve positive. Du reste Mozart était un enfant comme tous les autres, et le jeu lui faisait facilement oublier le boire et le manger. Il était du caractère le plus vif, et en même temps si bienveillant, qu'il demandait à tous ceux qui l'approchaient s'ils l'aimaient bien; et cette disposition à la bienvaillance, il la garda pendant tout le cours de sa vie. C'est à elle qu'il fut redevable de l'espèce de charme qu'il exerça constamment sur ceux qui l'entourèrent; c'est elle enfin qui a rendu ineffaçable le souvenir de Mozart dans l'esprit de tous ses amis. Les progrès miraculeux qu'il faisait dans l'art musical sous la direction de son père, furent tout-à-coup interrompus par une prédilection excessive qu'il témoigna pour le calcul. Il poussa même cette préférence à un tel point, qu'il fut momentanément détourné de tout espèce d'étude, sans en excepter celle de la musique. Si jusqu'à l'âge de cinq ans il remplissait de ses compositions, et notamment de ses menuets, toutes les feuilles de papier réglé qu'il pouvait se procurer, à cette époque, en revanche, tous les murs de la maison lui servirent de tablettes de calculs. Ce fait est d'autant plus remarquable, que l'étude des mathématiques paraît devoir convenir à des esprits froids et spéculatifs bien plutôt qu'à un tempérament ardent et passionné comme celui de Mozart. Cette disposition pour les mathématiques, disposition si rare chez les hommes d'une imagination vive, et qu'il possédait pourtant à un aussi haut degré, est peut-être ce qui a donné lieu à cette assertion, que Mozart avait d'égales dispositions pour tout autre art que la musique, comme pour toute autre science que les mathématiques. Par exemple sa sœur, qui, étant enfant, l'accompagnait dans ses voyages et partageait ses triomphes dans la carrière artistique, sa sœur, que je trouvai à Salzbourg, en Styrie,

aveugle et dans sa soixante-dix-septième année, me racontait qu'il avait manifesté d'aussi belles dispositions pour la peinture, mais que la sage prévoyance de son père avait su constamment le ramener à l'étude de la musique. Ce qu'il y a de positif, c'est qu'il fit dans ce dernier art des progrès tels, que chaque jour sa propre famille, son père lui-même, en étaient stupéfaits. Son esprit semblait avoir pressenti toutes les règles. Arrivé à sa septième année, il vint à Paris, d'où sa réputation se répandit dans toute l'Europe et le fit regarder partout comme un prodige.

A Londres, Mozart excita la même admiration. A l'âge de six ans il jouait déjà de l'orgue dans un cloître sur les bords du Danube, de manière à faire quitter aux moines franciscains la table du réfectoire pour courir l'entendre à l'église, chose rare assurément. A Londres, on le surnomma le Handel de l'orgue; au reste, sa liaison avec Christian Bach ne doit pas avoir eu une médiocre influence sur la solidité de son éducation. A Londres, le prodige de 8 ans écrivit une symphonie à grand orchestre pendant une maladie de son père.

Il avait atteint l'âge de 12 ans lorsqu'à Vienne, et par l'ordre de l'empereur, il termina son premier opéra, *Finta simplice*, dont la partition se composait au moins de 558 pages. Mais déjà l'envie s'était éveillée contre le jeune compositeur, et des intrigues de mille sortes rendirent à son père le séjour de Vienne si insupportable, qu'il quitta cette capitale, et l'opéra ne fut pas représenté. Jusqu'à cette période, tous les ouvrages de Mozart sont principalement remarquables par le peu de rapport qui existe entre eux et l'âge du compositeur. Si déjà on peut y remarquer généralement une étude approfondie de l'harmonie et du contrepoint; si, au moyen des mélodies si fraîches et si élégantes, de ce coloris si plein de caractère, il est impossible de méconnaître une organisation pleine de génie, il faut pourtant convenir que toutes ses compositions jusqu'à cette époque ne sont encore que l'imitation des œuvres de ses grands modèles, les Bach, les Haendel et les Hasse. Tout homme de génie, quelque empire qu'il soit destiné à exercer sur son siècle, doit toujours consacrer un certain nombre d'années à se rendre maître des élémens, des matériaux, qui devront servir à la construction de ses œuvres artistiques. C'est en vain que l'on dit que le génie n'a besoin d'aucune règle. Les dispositions cachées qui sommeillent dans l'esprit des hommes doivent être éveillées, dirigées, entretenues; autrement, quelque colossales que puissent être ces dispositions secrètes, l'absence de proportion les étouffe ou elles périssent faute d'alimens. S'il n'en était pas ainsi, peut-être verrions-nous s'élever à nos côtés des génies sublimes qui, aujourd'hui, vêtus en simples ouvriers, ou couverts de la blouse du paysan, passent auprès de nous sans attirer nos regards, et qui pourtant pouvaient être destinés à écraser leur siècle de leur supériorité.

Urbino est célèbre en Italie par la fabrication de ses excellens fromages. Si Raphaël n'avait pas reçu une autre direction, si un Perugino ou tout autre maître n'avait pas aidé au développement de son sublime talent, combien n'eût-il pas été possible que ce génie unique dans l'histoire du monde, au lieu de pénétrer dans les ateliers de Perugino, fût forcé par des circonstances impérieuses de fabriquer du fromage, et que son nom se trouvât ainsi voué à un éternel oubli? Tout artiste qui commence doit travailler pendant la première moitié de sa carrière artistique, à se familiariser avec les traits principaux, les traits qui doivent lui servir ensuite à créer lui-même. Maintenant que ces matériaux consistent en terre, en sens, ou en couleur; que son art ait pour but des formes qui doivent être vues, ou d'autres destinées à être entendues, l'artiste ne doit être étranger ni à ces élémens, ni au point de perfection où il a trouvé son siècle. A-t-il atteint ce but, et tout ce qu'il a trouvé ne lui suffit-il pas pour rendre, sous des formes matérielles, le monde idéal qu'il s'est créé? alors il se fraye, par force, une route nouvelle; c'est alors qu'il est libre, c'est alors qu'on peut dire qu'il s'est élevé au-dessus de toutes les règles, que le beau est son but, que la source de ce beau est son propre sentiment, qu'il ne doit plus suivre que les règles de son propre goût, les inspirations de son propre génie. C'est ainsi que Raphaël fut d'abord l'élève de Perugino, comme nous le voyons parmi d'autres ouvrages de la galerie pontificale, par son Ensevelissement de la vierge Marie avant qu'il fût le créateur de sa Transfiguration, avant enfin qu'il devînt le Raphaël que nous connaissons aujourd'hui. Mozart fut l'imitateur de Haendel et de Hasse, avant que, par sa manière admirable d'unir l'harmonie et la mélodie, par son instrumentation jusqu'alors inconnue, il fût devenu le créateur de son Don Juan et de son immortel *Requiem*. Beethoven commença par être l'imitateur de Mozart, et ce ne fut que dans la seconde époque de sa vie que la puissance de son génie l'emporta dans une sphère si peu soupçonnée de ses contemporains, qu'ils prirent ses créations musicales pour les élucubrations d'un cerveau malade.

Si l'époque n'était pas encore venue où Mozart se fraya une route nouvelle, où il secoua la poussière de l'école pour se débarrasser des savantes subtilités qui dominaient les compositeurs les plus distingués de son siècle, le voyage en Italie qu'il entreprit en 1769 doit être considéré comme ayant puissamment influé sur le développement de sa belle organisation. Dans cette patrie des arts il se lia avec les meilleurs compositeurs italiens de ce temps, et leurs œuvres ne contribuèrent pas médiocrement à éveiller dans son imagination déjà si passionnée, ces mélodies brillantes qui n'ont pas encore vieilli, qui captivent aujourd'hui encore l'esprit de l'auditeur, et qui l'emportent à son insu dans le cercle des idées de l'artiste.

A Rome, le jeune virtuose, par l'entremise du cardinal Pallavicini, reçut le diplôme pontifical de chevalier de l'Éperon d'or, diplôme dont le jeune Mozart était trop raisonnable pour faire jamais usage, la noblesse de son âme le mettant bien au-dessus de cette distinction matérielle.

A son retour à Bologne, Mozart fut élu d'une voix unanime membre de l'académie philharmonique. C'est alors qu'il se lia d'une manière intime avec le père Martini, ce grand historien et compositeur de musique sacrée à qui Bologne est redevable, non seulement de l'établissement de son accadémie musicale, mais encore de la gloire européenne de cette école. Martini, comme la plupart des compositeurs religieux de l'Italie, ennemi juré de toute composition dramatique, se sentit pourtant une telle prédilection pour Mozart, que celui-ci ne fréquenta guère que lui pendant son séjour à Bologne. J'insiste particulièrement sur ce point parce que sa liaison avec Martini, comme celle qu'il avait eue précédemment à Londres avec Christian Bach, et à Vienne avec Haydn, doit nécessairement avoir eu une influence des plus grandes sur l'éducation musicale de Mozart. Ces leçons paraissent avoir duré peu de temps, mais il est certain que sur un élève déjà si avancé, elles ont eu nécessairement un effet bien puissant. Pouvoir lire ses ouvrages à un tel maître, recevoir son approbation ou ses critiques sur tel ou tel passage; pouvoir ensuite lire, étudier avec eux leurs propres ouvrages, se familiariser ainsi avec leurs idées et leur style, tout cela n'exige pas un grand laps de temps, et pourtant ce sont là les leçons qui profitent le plus à un jeune artiste, qui le préservent d'une dangereuse partialité pour ses productions, et qui forment son goût de la manière la plus sûre, et, ce qui est plus important encore, l'initie à tous les secrets qu'une étude de toute la vie a appris à un si grand maître dont l'exemple révèle son style et ses idées sur l'art.

(*La suite au prochain numéro.*)

PROCÈS DE ROSSINI.

Un procès de haute importance pour l'art de la musique vient d'être jugé dans un sens complètement favorable à la cause des artistes. Il s'agit de la réclamation de M. Rossini contre la liquidation de l'ancienne liste civile. Voici les faits: « M. Rossini avait été appelé d'Italie par le ministre de la maison du roi pour être attaché à la chapelle des Tuileries et à l'Opéra sous le règne de Charles X. Des conditions assez avantageuses lui avaient été faites à la charge par lui de demeurer en France et de consacrer exclusivement à notre pays son génie musical. M. Rossini exécuta pendant long-temps cet engagement; mais un jour le mal du pays vint le prendre, le doux climat de l'Italie lui devint indispensable pour y retrouver la santé et de nouvelles inspirations que lui refusait notre climat moins favorisé du ciel. Cependant un engagement attachait le grand musicien en France; en 1829 il en demanda la résiliation, et de nouvelles conventions furent conclues entre M. le ministre de la maison du roi et M. Rossini.

Le titre de *premier compositeur du roi* et d'*inspecteur général du chant* lui fut assuré avec une pension de 6000 fr. pour ses services passés. M. Rossini s'engageait en outre à travailler exclusivement pour notre *Académie royale de Musique*, et à lui donner cinq grands opéras dans l'espace de dix ans à des conditions pécuniaires qui sont stipulées dans l'acte, et plus tard M. Rossini, craignant que la pension de 6000 fr. ne fût considérée comme le prix des ouvrages qu'il s'était engagé à fournir au grand Opéra, et qu'elle fût ainsi annulée dans le cas où des circonstances fortuites l'empêcheraient de travailler, s'adressa au ministre de la maison du roi pour faire régulariser sa position, et il en obtint un arrêté approuvé de la main même de Charles X qui reconnaissait que la pension viagère de 6000 fr. lui était accordée à raison de ses services anciens. « Les choses étaient en cet état lorsque vint la révolution de 1830 après laquelle M. Rossini subit le sort de tous les pensionnaires de la liste civile, et vit arrêter le paiement de sa pension. Quand il s'adressa à M. le liquidateur de l'ancienne liste civile, celui-ci reconnut que sa pension avait été constituée par la liste civile à titre onéreux, et proposa à M. le ministre des finances d'en payer les arrérages; mais le ministre répondit qu'il ne pouvait prendre sur lui de faire ce paiement, et qu'il y avait lieu d'en référer, soit à l'autorité législative, soit à l'autorité judiciaire. M. Rossini fut alors forcé de s'adresser à la justice, et la première chambre du tribunal de première instance était appelée à prononcer aujourd'hui sur sa réclamation. Me Dupin a établi, par les arrêtés même du ministre de la maison du roi, que la pension avait été constituée à titre onéreux au profit de M. Rossini; et malgré les efforts de Me Gairal, qui, au nom de la liquidation de la liste civile, voulait faire mettre cette pension à la charge de l'*Académie royale de Musique*, pour laquelle devait travailler M. Rossini, le tribunal, sur les conclusions conformes de M. Ch. Nouguier, avocat du roi, a condamné M. le liquidateur de l'ancienne liste civile à payer à M. Rossini les arrérages échus de sa pension et à en continuer le paiement à l'avenir. »

MADAME MALIBRAN A NAPLES.

Madame Malibran vient de quitter Naples pour se rendre à Bologne, et dans moins de deux mois elle sera à Paris. Malheureusement il est fort à craindre qu'un long temps ne se passe encore avant que nous puissions admirer de nouveau les prodiges de cet admirable talent. Les moindres villes de l'Italie veulent posséder au moins quelques jours cette grande artiste, et partout les offres les plus brillantes lui sont faites. Dans la petite ville de Finigaglia on lui a offert deux mille francs par soirée, et c'est à ce prix que Barbaia l'a fait entendre aux Napolitains pendant 30 représentations; d'une autre part, la *nobility* anglaise la réclame à grands cris, et New-York lui a fait proposer 500 mille francs pour un engagement de deux ans. Nous n'en sommes pas encore à un tel amour de l'art qui nous fasse acheter nos plaisirs à un prix si élevé; il n'y a qu'une chose, bien plus chère que les plus forts émolumens d'une cantatrice, que les Français payent volontiers, c'est le budget. Il faut avouer que les budgets et les cantatrices sont devenues d'un prix exorbitant.

L'ovation faite à madame Malibran lors de sa dernière représentation à Naples a été réellement extraordinaire, même de la part des Napolitains, qui ne se font pas faute de démonstrations de ce genre. Rappelée chaque fois qu'elle quittait la scène, elle a été obligée de reparaître jusqu'à dix fois pendant le cours de cette soirée, et les applaudissemens qu'on lui prodiguait tenaient presque du délire. De toutes les parties de la salle on passait des fleurs et des couronnes jusqu'aux avant-scènes, d'où les spectateurs les jetaient sur le théâtre, et en telle quantité, que la virtuose en a été un moment littéralement couverte. Voici en quels termes un journal de Naples parle de son départ : « Madame Malibran a quitté avant-hier » Naples pour aller à Bologne; mais le frémissement d'enthousiasme » qu'elle a excité dans *la Norma* est encore tout flagrant. En parcourant les rues de cette capitale, on rencontre à chaque pas des gens » de toutes les classes, qui s'en vont chantonnant *trema per te fellone*... » *vedi... vedi a che son giunta ! ah! tu perdoni*, et autres motifs de cet » opéra, créés, il est vrai, par Bellini, mais auxquels la Malibran a » donné la vie. Son succès a été non moins grand dans la *Sonnambula*, » *Tancredi*, *il Matrimonio secreto*, la *Semiramide*, *il Barbiere di* » *Siviglia*, dans tous les opéras qu'elle a chantés à Santo-Carlo..... » Les Napolitains, qui sont les musiciens de la nature, comme disait » madame de Staël, étaient faits pour apprécier la grandeur de ce » génie *protéiforme*. A son arrivée dans notre métropole, cette virtuose rencontra quelques antagonistes; à son départ elle n'a laissé » que des admirateurs. »

Les Napolitains ont retrouvé avec plaisir dans madame Malibran, un digne rejeton du célèbre chanteur Manuel Garcia, qui fut longtemps une de leurs admirations: elle n'a pas cependant absorbé à elle seule tout l'héritage paternel; en ce moment la femme du jeune Manuel Garcia charme les salons de Londres, par sa voix magnifique et la supériorité de sa méthode; et Mme. Garcia-Ruiz, un des soprani les plus vigoureux, les plus étendus que l'on puisse entendre, a partagé à Naples les succès de madame Malibran.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Dijon, le 15 avril.

Avant l'année 1832 il eût été difficile de soupçonner qu'il existât à Dijon des amateurs de musique, et la patrie de Rameau semblait complètement oubliée de la muse qui l'avait inspiré. M. Emile Lejeune, élève du Conservatoire, arrivé sur la fin de 1831, accompagnant M. son père appelé à remplir à Dijon des fonctions publiques; son talent sur le violon fut bientôt connu et apprécié, et son zèle pour un art qu'il cultive avec succès lui fit concevoir l'idée de travailler à l'établissement d'une société philharmonique à Dijon, ainsi qu'il en existe dans plusieurs villes du nord. La pensée de M. Lejeune a été parfaitement comprise par M. Belot, 1er adjoint de la mairie; une souscription a été ouverte à tous les amateurs de musique, et aussitôt qu'elle a paru assez nombreuse, un règlement a été discuté et voté. M. l'adjoint Belot a déterminé l'administration municipale à mettre une des salles de l'Hôtel-de-Ville à la disposition de la réunion d'amateurs formée par ses soins; il est devenu président d'un comité d'administration nommé par les souscripteurs, et les premiers concerts de la société philharmonique ont eu un succès tel, qu'aujourd'hui le vaste local qui leur est destiné suffit à peine pour contenir les souscripteurs, leurs familles, et les personnes étrangères à la ville, uniquement attirées par le charme que présentent leurs réunions.

L'orchestre de la société de Dijon présente toujours un personnel de soixante à soixante-dix exécutans; il compte habituellement vingt à vingt-quatre violons, six à huit quintes, six à huit basses et violoncelles, quatre à six contrebasses, des hautbois, des flûtes, des clarinettes, des cors, des ophycléïdes, etc., etc.; il réunit, en un mot, tout ce qui est nécessaire pour l'exécution des chefs-d'œuvre de nos grands maîtres. Depuis deux ans, cet orchestre travaille avec zèle sous la direction de M. Hustache, et il a abordé avec succès les plus belles ouvertures de Wéber, Rossini, Aubert, Hérold, Méhul, etc. et quelques unes des symphonies de Beethoven.

Parmi les morceaux qui ont été exécutés d'une manière vraiment distinguée, on peut citer les ouvertures d'Oberon, de Robin des Bois, de Guillaume Tell, de la Pie voleuse, mais notamment l'ouverture du jeune Henri. Ce morceau, exécuté par quatorze cors au dernier concert de l'été dernier, a produit un effet prodigieux, et la musique de Méhul, tout ancienne qu'elle puisse paraître à côté des compositions du jour, a laissé cette impression profonde inappréciable d'une harmonie toute poétique et toute d'imitation; la même impression a été causée par l'exécution récente du premier fragment de l'admirable symphonie pastorale de Beethoven; l'orchestre l'a comprise, et a su rendre les intentions de ce célèbre compositeur. La société donne de six à sept concerts par an, et chacun de ces concerts est préparé par plusieurs répétitions; ces répétitions ont lieu tous les dimanches de midi à trois heures; là, tous les morceaux d'ensemble son élaborés avec le plus grand soin; et si le zèle des exécutans se soutient, il est probable que l'orchestre, dont les progrès sont sensibles, atteindra bientôt un ensemble et un degré de perfection remarquables. Malheureusement le zèle des amateurs n'est pas le même pour la partie vocale que pour la partie instrumentale; et les efforts de M. Pâris, ancien élève du Conservatoire et chef des

chœurs, n'ont point encore obtenu des succès aussi saillans que ceux de l'orchestre; cette différence tient, d'abord, à la timidité de beaucoup de chanteurs, qui n'osent se produire qu'avec difficulté, et de plus, à la privation absolue de voix de femmes: les dames jusqu'à ce jour ont refusé de concourir à nos exercices, et les sollicitations réitérées du comité d'administration ont toujours échoué près d'elles; sans doute ce refus n'a été déterminé que par la peur d'une critique qui, dans tous les cas, serait très déplacée, et probablement trouverait fort peu d'échos; aussi n'abandonnons-nous pas l'espoir de voir les dames bannir tôt ou tard la crainte chimérique qui les arrête, et c'est alors que notre société philharmonique présentera une variété de genres qui ne laissera rien à désirer(1).

Concerts

DE M. RHEIN. — DE M. SCHUNKE. — DE MADAME FILIPOWICZ. — DE M. PANSERON.— DE MADEMOISELLE BERTRAND. — ET DE MADEMOISELLE MAYER.

Le carême, saison classique des concerts, est depuis long-temps achevé, et cependant les concerts n'ont pas l'air de finir sitôt. Ils étaient en bien grand nombre la semaine qui vient de s'écouler; aussi ne pourrons-nous consacrer que quelques mots à chacun.

M. Rhein, m'a-t-on dit, est un pianiste répandu, et qui a du succès dans les salons. Je le crois, et je reconnais volontiers ce qu'il a de talent, la précision, la netteté, l'agilité de sa main droite, le perlé de ses trilles simples et doubles... mais... Son jeu est bien uni, bien uniforme, et partant quelquefois monotone avec ces qualités et ces défauts. M. Rhein peut être un bon professeur, il est un peu froid comme exécutant. M. Ghys, malgré l'annonce de son départ, devait se faire entendre deux fois dans cette soirée; soit que la mémoire lui ait manqué, ou qu'il se soit perdu dans Paris, ainsi que le disait quelqu'un, nous n'avons pu l'entendre. Depuis un an M. Conninx a fait des progrès remarquables, son exécution s'est sensiblement perfectionnée, il modifie ses sons avec habileté, et tire bon parti des oppositions du fort au faible. C'est en effet une des plus belles qualités que puisse posséder un artiste que le clair-obscur, mais dans les arts aucun effet n'est puissant s'il n'est vivement senti. M. Conninx doit s'attacher surtout à donner un sens bien arrêté à ses phrases, à les dire comme l'expression d'un sentiment, et non comme une modification plus ou moins habile des ressources de son instrument. Madame Ducrest se fait invariablement entendre à tous les concerts que donne M. Rhein; elle possède beaucoup d'habitude, et paraît tenir fort, même en chantant l'italien, à ce qu'on ne puisse douter qu'elle est Française. Il n'en est pas ainsi de mademoiselle Leroy, dont la tête romaine et un peu mâle se prête fort bien à sa manière pleine de franchise et de sentiment. Cette franchise est une qualité bien rare parmi les cantatrices, et mademoiselle Leroy doit se féliciter de la posséder à un haut degré.

Les émotions politiques paraissent faire peu d'impression sur les amateurs de musique; car samedi dernier les salons de Pape, de Pleyel et de Petzold étaient tous convenablement garnis d'auditeurs. La société était surtout nombreuse chez Petzold, à la soirée donnée par M. Panseron. C'est au reste le privilége périodique de ce compositeur, l'un des plus heureux donneurs de concerts. M. Panseron a commencé par faire des opéras, il a fini par composer des romances: c'est l'inverse de ses confrères. En prenant ce parti, M. Panseron a été fort bien inspiré; il s'en est suivi pour lui fortune et réputation. M. Panseron a élevé la romance à un degré où elle n'avait pas été portée avant lui, elle est devenue plus musicale entre ses mains, surtout lorsqu'il l'a fait accompagner par le cor, la flûte ou le hautbois. Il faut dire que M. Brod a bien été pour moitié dans cette vogue. Cette association de deux artistes, utile à tous deux, a eu de plus cela de bon: qu'elle a donné le goût de la musique instrumentale dans beaucoup d'endroits où la romance seule avait pénétré. Nous conseillons fort à M. Panseron de chercher pour chanter ses romances un interprète, non plus habile, mais plus convaincu que M. Thénard. On ne fait bien ce que l'on fait avec conscience; et M. Thénard, habitué à la *haute* musique de Feydeau, chante de simples romances, comme on dit, un peu sous la jambe. C'est à cela seulement que ce chanteur doit s'en prendre du peu d'effet qu'il produit, puisqu'il est excellent musicien, et qu'il ne manque pas de goût. Mademoiselle Fanti, après avoir si complètement échoué au Théâtre Italien, s'est de nouveau fait entendre dans cette réunion; quelques mains charitables ont applaudi; en général on a trouvé l'arrêt du public de Louvois sévère, mais juste.

On reconnaît le grand maître dans le beau concerto en *si* mineur de Hummel exécuté par M. Schunke. Le premier morceau est du plus beau caractère, l'andante renferme des motifs pleins de suavité, il n'en est pas ainsi de l'allegro, qui n'est qu'une suite de difficultés sans charmes. Hummel composa ce morceau avant un de ses voyages, et l'exécuta à Saint-Pétersbourg, à Berlin, à Weimar, etc. Il produisit beaucoup d'effet sous les doigts de l'auteur, sans doute parce que les difficultés qu'il y a accumulées, écrites par lui et pour lui, étant tout-à-fait dans sa manière, la fin du concerto n'en est pas meilleure pour cela. M. Schunke aurait dû s'en tenir aux deux premiers morceaux. Au reste, M. Schunke s'est fort amendé à son avantage; en entendant plusieurs passages exécutés sagement, avec grâce et élégance, on pourrait à peine reconnaître le pianiste qui, disait-on, voulait prouver qu'il ne fallait ni jouer, ni toucher, mais taper du piano. Dans ses variations manuscrites M. Schunke est revenu à son ancienne manière, et nous ne lui en faisons pas compliment. Pendant que M. Richelmi chantait nous avons entendu près de nous le dialogue suivant: Qu'aimez-vous mieux de Richelmi ou d'une carafe d'orgeat? — L'un et l'autre sont assurément fort rafraîchissans, mais j'aime mieux la carafe d'orgeat, parce que quand j'ai avalé la carafe d'orgeat il ne reste plus rien.... Cela n'est ni fort piquant, ni fort juste. M. Richelmi, sans avoir la chaleur de *David* et la verve de *Tamburini*, roucoule les romances françaises d'une façon fort agréable; et si son talent n'est pas fort grand, son succès l'est beaucoup. A M. Brod sont restés les honneurs de la soirée; il est impossible en effet d'avoir plus de charme et de véritable expression que cet habile hautboïste. M. Brod est véritablement un chanteur délicieux qu'on ne saurait trop étudier.

C'est en courant, pour ainsi dire, que nous avons pu entendre quelques morceaux de la soirée donnée par madame Filipowicz. Cette dame joue fort bien du violon, elle manie l'archet avec habileté, son jeu est expressif. M. Kalckbrenner et mademoiselle Falcon ont partagé la majeure partie des applaudissemens avec la bénéficiaire. La pureté brillante de M. Kalckbrenner, la voix dramatique de mademoiselle Falcon, sont toujours d'un effet sûr.

L'espace nous manque pour parler de mademoiselle Bertrand la célèbre harpiste; son talent est assez connu pour se passer de nos éloges. Sa sœur, mademoiselle Ida Bertrand, s'est fait entendre en public pour la première fois dans cette soirée. Cette jeune artiste est douée de beaux moyens naturels, qu'un travail consciencieux et persévérant ne peut qu'augmenter et développer encore. Le caractère de sa voix est un de ces contralto graves si rares à trouver, pleins et sonores, et dont l'effet est si puissant lorsqu'une méthode habile la dirige. Mademoiselle Bertrand a fort bien dit deux duos de Semiramide, le premier: *Serba mi ognor*, avec mademoiselle Schultz, et le second: *Bella imago*, avec M. Serda. M. Ernst, récompensé par trois salves d'applaudissemens, du plaisir qu'il avait causé à son auditoire, en exécutant l'œuvre 40 de Mayseder, est un violoniste des plus recommandables. Il est doué d'un assez beau talent, tout à lui, pour éviter de chercher des succès dans l'imitation. En exécution, comme en composition, il n'y a de vraiment beau que ce qui est original. Il y avait de plus à la soirée de mademoiselle Bertrand, un piano dont on ne peut faire l'éloge, et un pianiste qui n'a pas été heureux.

Nous avons déjà parlé d'une dame harpiste, d'une dame violoniste, voici venir une dame flûtiste, mademoiselle Mayer, qui s'était déjà fait entendre dans quelques salons. Cette jeune personne est parvenue à vaincre facilement les plus grandes difficultés de son instrument. Bien des artistes mâles voudraient posséder son habileté. Le public l'a fort applaudie, et n'a fait que rendre justice à son talent. C'est pour la première fois que nous avons eu occasion d'entendre mademoiselle Boucault et M. Tamburini, frère du chanteur de Louvois. Mademoiselle Boucault a la voix bien meilleure qu'elle ne le croit, il ne lui a manqué qu'une meilleure direction; M. Tamburini, au contraire, a la voix beaucoup moins bonne qu'il ne le pense, généralement un peu rauque avec quelques notes pleines et sonores dans le haut; du reste doué de l'agilité innée, à ce qu'il paraît, dans sa famille. M. Tamburini a un frère d'un immense talent.

Voilà en abrégé les concerts d'une semaine. C'est beaucoup trop pour une fois.

(1) Nous citerons volontiers aux dames de Dijon, Berlin, et les autres grandes villes de l'Allemagne, où les dames et les demoiselles les mieux élevées se réunissent chaque semaine à l'Académie de chant pour répéter les morceaux d'ensemble et les chefs-d'œuvre des grands maîtres tant anciens que modernes. Ces mêmes académies donnent annuellement plusieurs concerts au bénéfice d'institutions charitables, et les dames se glorifient de faire partie des exécutans.
(*Note de la rédaction*).

REVUE CRITIQUE.

Variations brillantes sur un andante cantabile original, composées par Albert Schilling. Op. 1. Prix : 6 fr.

Il y a déjà long-temps que M. Schilling nous est connu comme un artiste doublement intéressant. D'abord, comme ayant appartenu à cette classe d'enfans précoces qui, dès l'âge de neuf ou dix ans, parcourent les capitales en donnant des concerts où ils jouissent de la faveur et des applaudissemens du public; et ensuite comme étant un de ces rares enfans-prodiges qui ne cultivent pas, comme cela est si fréquent, une seule disposition aux dépens de toutes les autres, mais qui, dans leur éducation, se vouent corps et âme à une étude qui embrasse toutes les facultés. C'est donc avec une véritable prédilection que nous avons examiné cette production de notre jeune ami, arrivé aujourd'hui à l'âge d'homme; et si nous ne pouvons nous dispenser d'émettre à ce sujet quelques remarques critiques, nous souhaitons vivement qu'il puisse n'y voir qu'une preuve de l'intérêt sincère et bienveillant que nous lui portons.

L'introduction d'un thème varié, lorsqu'elle a une grande étendue, devrait toujours annoncer la pensée principale, de telle sorte que, sans détruire le charme de la nouveauté, l'âme de l'auditeur se trouvât disposée à entendre le thème, comme nous sommes disposés à accueillir un ami après l'arrivée duquel nous soupirons vaguement. Ce genre d'introduction n'est pas le plus facile; aussi les compositeurs, même ceux qui sont habiles, n'y réussissent-ils que rarement. Il existe un autre genre moins difficile et plus commode, qui consiste dans ces courtes introductions auxquelles le nom de préludes conviendraient beaucoup mieux. Plus elles contrastent avec le thème, sous le rapport du système et de la mélodie, comme sous celui du caractère et de l'expression, plus les compositeurs les trouvent à leur gré, et généralement ils ne les rattachent au thème que par une cadence en roulades, terminée par l'accord de dominante du motif principal, sans oublier le *smorzando pp.*, ni le *accelerando*, *fortissimo*, ou tout autre mot italien aussi important. C'est là, il faut le dire, une pauvreté déplorable dans la pratique du plus riche et du plus poétique de tous les arts; mais nous espérons que, sur ce point comme sur tant d'autres, les efforts consciencieux de nos jeunes artistes parviendront bientôt à les délivrer des entraves de la routine.

De ces deux genres d'introductions, M. Schilling a choisi le premier, et il s'est ainsi proposé une tâche évidemment trop difficile. Outre que le système en cinq mesures de la première phrase est un peu maniéré, cette phrase en elle-même est sans importance musicale; elle est en outre un peu surannée, développée trop longuement, et avec trop de répétitions. Le thème, au contraire, est extrêmement remarquable. Simple et riche de mélodie, il est en même temps écrit avec autant de soin que de pureté; et, comme l'ouvrage dans son ensemble, il témoigne des efforts sincères du compositeur. Nous mentionnerons, avec une distinction particulière, les variations 1, 3 et 4 pour le talent d'invention et d'exécution qu'elles dénotent. Un pianiste aussi distingué que M. Schilling n'a pas dû reculer devant certains passages d'une véritable difficulté; aussi nous ne pouvons recommander son œuvre qu'à des pianistes d'un talent exercé. Puisse le jeune compositeur poursuivre avec zèle et persévérance sa carrière, où il entre sous d'aussi heureux auspices!

Introduction et variations concertantes pour piano et violon, sur un thème original, composées par J. Ghys. Op. 15. Prix : 9 fr.

Après une introduction qui nous paraît passablement recherchée, et qui prouve que l'auteur n'est pas des plus exercés à écrire pour le piano, suit un thème de l'invention de M. Ghys, mais qui est sans originalité, et dont les idées principales et incidentes sont exécutées alternativement par le violon et par le piano. Les variations sont écrites à peu près sur le même plan, avec le même talent et le même bonheur. Du reste, elles sont assez brillantes, et, de plus, pas trop difficiles. Nous devons faire remarquer au compositeur que l'accord à quatre parties, dans l'octave la plus basse du piano, produit un effet bizarre et peu naturel.

Six mélodies, par Edouard de Coussemaker. Prix : 10 fr.

Sous ce titre sans prétention l'auteur nous offre six charmantes romances revêtues de formes plus ou moins originales, et dans lesquelles nous remarquons plusieurs belles pensées musicales, une accentuation consciencieuse, et une expression souvent profonde. L'accompagnement même mérite nos éloges, puisque, sans contenir de grandes difficultés, il n'est cependant aucunement trivial. Les amateurs de romances feront avec plaisir la connaissance de cet opuscule.

NOUVELLES.

*** La 100me représentation de *Robert le Diable* a lieu aujourd'hui à l'Opéra; le directeur a choisi un jour extraordinaire, afin que le public puisse profiter de toutes les places, et ne soit pas réduit à celles délaissées par les abonnés; c'est un jour de fête pour l'Opéra, maintenant seul refuge des dilettanti.

*** Le célèbre Siboni vient d'arriver à Londres avec deux de ses élèves; il espère donner plusieurs concerts.

*** Rubini est à Londres. Après avoir essuyé les désagrémens de la mer, il a fait le tour de force de jouer dans le *Barbier* deux heures après son arrivée. Ce grand artiste partage l'enthousiasme des Anglais avec Tamburini et la belle Julietta Grisi.

*** Il est presque décidé que M. Véron restera directeur de l'Opéra, et que MM. Cro nier et Cerf-Beer obtiendront l'Opéra-Comique. En attendant une décision positive, le ministre s'est engagé à faire payer les appointemens des artistes.

*** Voici un échantillon d'annonce musicale, extrait du n° de février de la *Revue du Lot*. On voit que les artistes des départemens ne le cèdent en rien aux charlatans de la capitale:

« M. Panchioni, professeur de musique au Collége royal de Cahors, » nouvellement établi dans cette ville, donne des leçons de musique » vocale: violon, alto, basse, guitare, clarinette, flûte, flageolet, basson, » cor, cornet, trompette à clef, cornet à piston, trompette à piston, » trombone, ophycléide, buccin et autres instrumens, soit à cordes, soit à vent.

*** Le deuxième concert du Conservatoire de Bruxelles a été très brillant; la belle symphonie en *ut* de Beethoven a été admirablement bien dite, et a produit un grand effet.

*** Une grande fête musicale a eu lieu à Nancy, sous la direction de M. Lebrun, artiste habile et désintéressé; l'empressement du public était tel, que ce n'est qu'avec peine que les étrangers se procuraient des billets d'entrée. L'émancipation musicale des provinces marche à grands pas; encore quelques années, et chaque ville aura des chœurs et des orchestres formés par des amateurs.

*** Les quatre frères Muller, après avoir reçu un brillant succès à Paris, sont retournés en Allemagne, et ont déjà donné deux concerts à Carlsruhe, qui ont attiré une assemblée nombreuse. Il est inutile de dire que les applaudissemens n'ont point manqué.

*** M. Servais, violoncelliste belge, dont le talent a fait une si vive sensation à Paris cet hiver, donnera dans les salons de M. Pape, dimanche prochain, 27 avril, une soirée musicale à laquelle la composition du programme que nous nous faisons un plaisir de publier, assure l'empressement des amateurs.

1° Quintette en *mi* bémol de M. Reicha, exécuté par MM. Brodt, Barisel, Dauprat, Boulfil, et Nermel.

2° Air chanté par M. Ponchard.

3° Solo de violoncelle composé et exécuté par M. Servais, et accompagné par M. J. Déjazet.

4° Air chanté par madame Damoreau-Cinti.

5° Grandes variations pour piano et violoncelle composées et exécutées par MM. Servais et J. Déjazet.

6° Fragment d'un quintette de M. Reicha.

7° Air chanté par mademoiselle Charlet, élève de M. Martin.

8° Fantaisie pour le violoncelle composée et exécutée par M. Servais.

9° Romance, avec accompagnement de hautbois obligé, composée par M. Clapisson, et chantée par M. Ponchard.

*** M. Lafont doit partir incessamment pour Bruxelles. Il faut avoir la conviction d'un talent supérieur pour donner des concerts après Paganini. Le plus gracieux de nos violons, il peut tout oser, il est sûr de ses succès.

*** *Le dernier Jugement* sera exécuté, jeudi 24 avril, sous la direction de M Choron. Nous espérons que les amateurs viendront entendre cet admirable oratorio de Schneider, regardé en Allemagne comme le chef-d'œuvre de l'auteur.

*** On connaît la collection de petits livres populaires publiés chez Levrault, sous le titre de *Maître Pierre, ou le Savant de village*. La treizième partie vient de paraître; elle contient les *Entretiens sur la musique*, par M. Adolphe le Dhuy.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi*: Don-Juan. — *Mercredi*: la 22e de Révolte. — *Vendredi*: 43e de Gustave. — *Dimanche*: 100e de Robert-le Diable.

THÉATRE ITALIEN et OPÉRA-COMIQUE Relâche.

CONCERTS. *Mardi*: Mlle Bertrand. — *Jeudi*: Mlle Meyer. — *Dimanche*: Concert du Conservatoire.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 17.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
Fr.	c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 27 AVRIL 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE.

Cinquième, sixième et septième concerts.

Belle institution !! noble monument élevé à l'art pour en conserver et protéger l'existence. Rare assemblée d'artistes qui sentent et comprennent, se passionnent et admirent, obéissent au génie dont ils sont les fidèles interprètes, n'usurpent point sa place au soleil, mais la lui font plus large, au contraire, réunissent leurs talens, leurs efforts, leurs amours-propres en faisceau, et se font piédestal pour élever des statues. Rien ne les décourage : souvent les ouvrages du grand homme qu'ils ont adopté sont hérissés de difficultés rebutantes; souvent, aux premiers essais des vastes compositions du Shakspeare musical, l'intelligence de sa pensée profonde leur échappe, les yeux et les doigts sont trop occupés pour que l'inspiration puisse naître; mais le maître a su implanter dans l'âme des exécutans une telle confiance en lui, qu'ils ne s'en prennent qu'à eux-mêmes de demeurer froids devant la nouvelle partition. Ils redoublent d'attention : on répète deux fois, trois fois, dix fois, s'il le faut; enfin, le chaos se débrouille, le nuage se dissipe, la pensée poétique apparaît debout, étincelante; un enthousiasme électrique se communique spontanément; l'émotion est née, et les cris d'admiration s'élancent de chaque pupitre, accompagnés de la grêle retentissante des archets sur le bois des violons. C'est l'armée d'Egypte, au milieu du désert, applaudissant à la soudaine apparition des gigantesques Pyramides.

Ces magnifiques solennités musicales viennent de finir; notre Louvre est fermé. Plus de Beethoven, plus de Weber. Jusqu'à l'année 1835 nous vivrons de souvenirs; la musique instrumentale nous sera interdite; et, dans la France entière, le plus puissant des arts n'aura plus qu'un temple unique, l'Opéra; et encore ce temple ne lui est pas exclusivement consacré, et les compositeurs savent tout ce que la musique souffre de ce partage inévitable avec les dieux inférieurs de la danse et de la chorégraphie. Cependant l'interrègne du Conservatoire n'est peut-être pas un mal. La musique, comme toutes les sensations pures et vives, veut des organes dont l'habitude n'ait pas émoussé la sensibilité; et rien n'est si facile, malheureusement, que de se blaser sur les plus nobles productions du génie, quand on a la facilité de les entendre trop souvent. Le génie est un prince qui ne doit pas donner audience tous les jours. Pourquoi faut-il qu'il soit forcé d'en accorder à tout venant pour trois livres douze sous? Ce regret ne nous est pas inspiré, il faut bien le dire, par le public du Conservatoire, si intelligent et si artiste, qu'on pourrait trouver entre lui et les publics des théâtres la même différence qu'il y a entre l'orchestre de la rue Bergère et celui du Vaudeville ou de la Porte-Saint-Martin.

Dans l'impossibilité de parler de tous les morceaux qui ont figuré dans le programme des trois derniers concerts, nous nous attacherons à ceux dont l'impression a été plus vive et le retentissement plus prolongé. A la séance du Vendredi-Saint, l'*Agnus Dei* de la messe des Morts de Cherubini est venu rallumer les polémiques que cet admirable ouvrage avait excitées lors de son apparition. Pour nous, malgré le respect inspiré par l'œuvre des derniers instans de Mozart, nous nous joindrons aux partisans de son illustre rival. Le *Requiem*

de Cherubini, conçu sur un autre plan que celui du compositeur allemand, est bien plus grand dans sa forme, plus riche dans ses développemens, d'une instrumentation incomparablement plus énergique, et d'un sentiment religieux au moins aussi profond. C'est un chef-d'œuvre. Jamais Cherubini ne s'est montré si puissant; il y a dans son œuvre, à la fois, du poète et du musicien: plusieurs parties de la vocale sont d'une expression irrésistible, venue du cœur pour y retourner. *L'Agnus*, que nous avons entendu dernièrement au Conservatoire, a été exécuté avec une rare perfection et salué des applaudissemens de toute la salle. Si quelques artistes n'y ont point mêlé les leurs, c'est que, comme moi, ils étaient accablés d'admiration. Le programme de ce concert offrait en outre un autre attrait piquant: l'annonce de l'ouverture d'*Eléonore*, de Beethoven, non encore exécutée à Paris. Eléonore est le nom du principal personnage de l'opéra de *Fidelio*. Lors de la mise en scène de son unique ouvrage dramatique, Beethoven avait composé cette belle ouverture, qui résume de la manière la plus touchante les scènes pathétiques développées dans l'action. Des considérations administratives qu'on ne sait comment qualifier forcèrent le compositeur de la supprimer. Il en écrivit une autre que nous connaissons sous le nom de *Fidelio*. Cette symphonie brillante et énergique n'est, en aucune façon, liée au sujet de la pièce, dont elle ne donne pas la moindre idée; mais elle est entraînante; elle finit avec éclat, et peut, en conséquence, faire applaudir le parterre: c'est ce que demandait le directeur.

La symphonie en *la* nous a, dans la même soirée, déroulé ses merveilles. *Premier morceau*: force cadencée irrésistible, caractère d'une joie agreste et communicative, caprices délicieux, assombris, par intervalles, d'une légère teinte de mélancolie. *Adagio*: le miracle de la musique moderne, où l'art, le disputant au génie, la science à l'inspiration, versent à flots les plus puissans effets de la mélodie, de l'harmonie, de l'instrumentation et du rhythme. Le morceau commence par un profond soupir qu'exhalent les instrumens à vent; alors la sublime plainte s'élève en accens d'une souffrance immense et sans bornes, comme celle du prophète des Lamentations. Ecartant un instant le voile sombre qui couvre sa pensée, le *poète* nous apparaît jetant sur le passé ce regard doux et triste de *la patience souriant à la douleur*; puis Beethoven redevient Jérémie, rentre dans sa Vallée de larmes, et, après l'avoir parcourue, laisse échapper de nouveau, en la quittant, cet ineffable soupir, que l'aspect du tissu de douleurs qu'il allait dérouler lui avait arraché en commençant. L'effet de cette miraculeuse élégie sur le public est presque incroyable. Après trois salves foudroyantes d'applaudissemens, la fatigue a ramené un instant de silence, mais l'enthousiasme bouillonnait trop fortement; il a fait une nouvelle explosion, et toute la salle, se levant, a redemandé à l'orchestre une seconde preuve de l'existence de cette merveille. Cet adagio est le seul que j'aie jamais vu faire recommencer.

Le sixième concert s'est ouvert par une brillante symphonie de M. Onslow. Nous n'avions point assisté aux répétitions, et une seule audition ne nous paraît pas suffisante pour pouvoir apprécier, comme elle le mérite, une œuvre de cette étendue. Celle en *re*, de Beethoven, que nous savons tous par cœur depuis longues années, se rattache à la première manière de l'illustre compositeur; on y reconnaît le style mozartique, déjà énormément agrandi, il est vrai, mais ce n'est pas encore le grand Beethoven des dernières symphonies. Son individualité n'était pas complète quand il écrivit ces délicieuses mélodies, où il se montre le plus grand musicien qui ait jamais existé, mais rien de plus. Il ne faudrait pas en conclure cependant que cet ouvrage soit du nombre de ceux dont on parle avec estime et qui ne disent rien au cœur; certes, on se tromperait étrangement. Le premier morceau, plein d'élan, d'un style noble et chevaleresque; l'adagio, cantilène simple et naïve, qui vous berce mollement et finit par produire l'attendrissement le plus profond; le scherzo, dont le motif, composé de trois notes seulement, court dans tout l'orchestre, en passant des violons aux cors et des flûtes aux bassons, en brillant et s'éteignant tour à tour comme un météore; puis le finale, où les caprices les plus piquans, les plus *imprévoyables*, aboutissent à une magnifique péroraison qui semble annoncer déjà l'auteur du terrible scherzo de la symphonie en *ut mineur*, forment un tout admirable, qu'on ne peut entendre sans frémir de plaisir. D'ailleurs, j'ai dit que c'était Mozart agrandi; il me semble, en conscience, que ce n'est pas trop mal. Du chœur d'Euriante, il n'y a rien à dire, sinon qu'il est de Weber, et conséquemment fort beau. La vocale y dispute d'éclat à l'orchestre; plusieurs modulations en sont neuves et les chants d'une grande fraîcheur.

C'est par la symphonie en *ut mineur*, le chef-d'œuvre de Beethoven peut-être, que le Conservatoire nous a fait ses adieux dimanche dernier. Analyser une telle création, suivre pas à pas cette pensée géante, est au-dessus de nos forces. Quand le génie humain s'élève à une pareille hauteur, il faudrait être Goëthe, Schiller ou Shakspeare pour le chanter, ou bien se prosterner silencieusement, le front dans la poussière. L'auditoire,

dans un moment de vertige, a couvert l'orchestre de ses cris : c'étaient des exclamations furieuses, mêlées de larmes et d'éclats de rire....... Un spasme nerveux agitait toute la salle. — Eh bien, après une telle secousse, Ponchard, dans l'air sublime des Abencerrages, de Cherubini (Suspendez à ces murs mes armes, ma bannière), a trouvé le moyen d'obtenir un succès immense. La voix de Ponchard n'a jamais été brillante; elle est bien fatiguée, elle le trahit quelquefois; mais quel parti il sait tirer de cet ingrat instrument! quel art! quelle sensibilité pénétrante!! quelle prononciation parfaite! et quelle *âme intelligente!* Oh! Ponchard est un grand artiste; et nous avons été heureux de voir, cette fois, l'orchestre et les chœurs se joindre spontanément au public pour l'attester par d'interminables acclamations. Bravo! bravo! Ponchard; mille fois bravo!! c'est admirable!!!

HECTOR BERLIOZ.

Mozart. — Don JUAN.

(SUITE ET FIN.)

C'est ainsi que Mozart, mûrissant peu à peu toutes les branches de son instruction, arrivait à ce degré de science qui lui assura parmi les plus grands maîtres un rang si élevé. Mozart avait alors vingt ans. A compter de cette époque tous ses ouvrages sont classiques. Cinquante ans se sont écoulés depuis, et ses compositions ont encore toute la fraîcheur de la jeunesse; à dater de ce temps ses œuvres révèlent une âme tout à part, une inspiration divine qu'on ne retrouve chez aucun des compositeurs qui l'ont précédé. Quoique profondément versé dans toutes les pointilleuses subtilités de l'école, dans tous ces raffinemens de l'art qui préoccupaient alors les plus grands maîtres dont les forces s'épuisaient ainsi vainement, un tel but ne pouvait plus lui suffire avec son génie si ardent, sa puissance créatrice si féconde, avec la richesse de mélodies que son voyage en Italie venait d'éveiller dans son imagination; Mozart ne pouvait plus se contenter de la science de ses compatriotes. Il lui fallait dans ses peintures musicales une symétrie exacte, une harmonie qui s'alliât toujours intimement avec ses brillantes mélodies. De là cette profondeur, de là cette élégance des formes qui brillent si constamment dans les compositions de ce maître. L'instrumentation même des Bach, des Haendel et des Hasse, ces grands modèles qui l'avaient guidé jusqu'alors, ne pouvait plus lui suffire; aussi il franchit toutes les bornes connues de son art, et se fraya une route connue de lui seul.

Avant lui l'orchestre ne servait guère qu'à acccompagner le chant de la manière la plus insignifiante, à soutenir les voix et à remplir les vides. Il ouvrit un nouveau champ à l'instrumentation, et sut traiter son orchestre non plus comme l'esclave soumis des parties chantantes, mais bien comme une branche spéciale et importante, tout en évitant néanmoins de favoriser les instrumens aux dépens de la mélodie. C'est par cette connaissance intime des combinaisons de l'harmonie, c'est par cette richesse de mélodies dont son âme brûlante était une source inépuisable, c'est par ce talent avec lequel il savait si bien distinguer la portée, la nature et le caractère de chaque instrument, que, dirigé en outre par un jugement toujours sûr, un goût toujours merveilleusement délicat et un sentiment constamment profond, Mozart a imprimé à toutes ses œuvres ce caractère d'originalité et d'inspiration sublime, dont jusqu'à lui on n'avait eu encore aucun exemple. La réunion plus ou moins complète de ces qualités diverses de l'artiste plus ou moins parfait, et c'est par là qu'on peut juger de la durée de sa gloire. Mais tels hommes qui devancent leur époque commencent généralement par n'être pas compris; celui qui découvrit les mines du Pérou ne fut-il pas réduit à mendier son pain à la porte des cloîtres de l'Espagne!

Aucun pays du monde, plus que l'Allemagne, n'est riche en exemples de ce genre. Tous ceux qui dans cette contrée ont eu le malheur de se distinguer par quelque grande découverte ont été voués à la persécution. Chacun sait quel fut le sort de Berthold Shwarz, de Faust le grand alchimiste, celui des inventeurs de l'imprimerie. A Salzbourg, non loin de la demeure et du lieu où est né Mozart, on montre encore le rocher fatal d'où l'on précipita comme magicien le savant Théophraste Paracelse. Mais s'il est un sort qu'on doive surtout déplorer, c'est celui des artistes et des écrivains. Le poète Haussachs serait mort de faim s'il n'avait pas su raccommoder des souliers; Klopstock reçut en paiement de son poème immortel de la *Messiade*, un habit neuf, et Mozart fut obligé de se cacher dans un pavillon de jardin pour échapper à ses créanciers. De nos jours encore les écrivains indépendans de l'Allemagne sont forcés de vivre dans les pays étrangers s'ils ne veulent languir dans des forteresses; et les artistes se voient dans la nécessité d'habiter la France, l'Angleterre, l'Amérique, la Russie même, pour ne pas succomber à la faim dans leur propre patrie. En Allemagne, on soutient les artistes à peu près comme le faisait ce fameux comte saxon, qui, en permettant au jeune Neumann, depuis rival de Mozart, de courir derrière sa voiture, à pied, et le sac sur le dos, depuis la Saxe jusqu'à Rome, croyait accorder à son protégé une faveur insigne. Et pourtant, le génie de Mozart ne fut pas méconnu; à vingt ans, il avait un nom européen. Il s'aperçut bientôt que la France était le seul pays où il pourrait se procurer des ressources suffisantes. En 1777 il vint à Paris avec sa mère. Une immense réputation l'y avait précédé, mais seulement comme exécutant. Comme compositeur, il eut à essuyer tous les dégoûts qui aujourd'hui encore ferment aux jeunes musiciens l'entrée de la carrière dramatique. Il écrivit de nombreuses compositions, parmi lesquelles on remarque plusieurs grandes symphonies qu'il composa pour les concerts spirituels. Le reste de son temps était consacré à quelques leçons de musique indispensables pour procurer des moyens de subsistance à sa mère et à lui. Après avoir habité deux ans cette capitale, après mille obstacles qu'il eut à éprouver de toutes parts et la mort de sa mère qu'il perdit à Paris, le décida enfin à retourner dans sa patrie. Ce fut alors seulement que la vie de Mozart commença à devenir brillante par la publication de ses grands ouvrages. A partir de l'année 1780 il écrivit successivement des opéras pour les villes de Munich, Vienne et Prague. Pour Munich: l'*Idomenco*; pour Vienne: *l'Enlèvement du Sérail* et *la Flûte enchantée*; pour Prague: *Le Nozze di Figaro, Don Giovani, Cosi fan tutte* et *Titus*. Tous ces ouvrages furent écrits dans les dernières années de sa vie. Ajoutons encore un grand nombre d'autres productions, telles que des quatuors de musique sacrée, des motets, et surtout son *Requiem*.

Le goût que les Français témoignent depuis quelque temps pour les chefs-d'œuvre de Mozart et de Beethoven, est une preuve satisfaisante que l'éducation musicale commence à se répandre parmi eux. Paris commence à devenir un temple pour les sublimes créations de Mozart. On décerne à son nom les honneurs qu'on lui a refusés pendant sa vie; l'homme qui jadis écrivait de Paris à son père: « Je supporterais encore volontiers toutes ces souffrances, si je pouvais seulement rencontrer ici un homme qui eût des oreilles pour écouter et un cœur pour me comprendre. Mais pour ce qui est de la musique, je me trouve ici avec des bêtes brutes. Enfin, puisqu'il en est ainsi, il me faut prendre mon mal en patience. Plaise à Dieu seulement que lorsque je retournerai dans ma patrie, je puisse y rapporter un goût sain et délicat. Chaque jour j'adresse des vœux au Tout-Puissant pour qu'il m'accorde la grâce de pouvoir faire honneur à moi et à mon pays d'Allemagne. » Cet homme, dis-je, a été apprécié dans Paris, un peu tard il est vrai, mais il y a trouvé des hommages tels qu'il n'a pas été donné à un autre d'en recevoir jamais de semblables. Cet accueil fait à Don Juan est une preuve irrécusable des pas immenses qu'a faits en France l'instruction musicale. Cette circonstance et la vénération toujours croissante pour Mozart et Beethoven, nous démontrent en outre que la musique légère et superficielle n'a plus seule le privi-

lége de captiver le public français, et qu'une musique profondémen pensée et profondément sentie peut aussi être comprise de la foule. Il n'est peut-être pas une composition sortie de la plume de Mozart, opéra, sonate, ou même une simple romance qui ne se soit non seulement conservée jusqu'à nous, mais qui ne soit même reconnue généralement comme un modèle dans son genre. Ses sonates de piano, ses variations à deux ou à quatre mains sont sues par cœur par presque tous les pianistes, au moins en Allemagne. Ses quators, ses symphonies continuent à être l'ornement des salons et des salles de concert. Ses opéras sont encore aujourd'hui représentés dans toute l'Allemagne. *L'Enlèvement du sérail*, *Don Juan*, n'ont jamais, depuis leur première apparition, cessé de faire partie du répertoire. A Prague on a donné trois cents représentations consécutives du Don Juan écrit en langue bohémienne. *La Flûte enchantée* renferme à peine un seul air qui ne soit pas devenu, en Allemagne, une propriété populaire. Et à cette occasion je dois faire remarquer que l'on se ferait une idée aussi fausse de la Zauberflœte, d'après l'opéra connu en France sous ce titre *des Mystères d'Isis*, que si l'on prétendait juger le *Freyschütz* de Weber d'après le *Robin des Bois* parisien. Son *Requiem* est encore celui qu'on exécute dans les grandes solennités funèbres. C'est généralement le chant mortuaire qu'on exécute aux convois de tout grand personnage, qu'il soit prince ou artiste. C'est ce *Requiem* qu'on dit tous les ans aux cérémonies célébrées en l'honneur de Mozart et d'Haydn; c'est enfin ce même *Requiem* qui a été chanté sur la tombe de l'immortel Beethoven dans l'enceinte même du cimetière.

D'où vient donc que la musique de Mozart, celle du Don Juan surtout, reconnue si généralement comme remarquable principalement par la profondeur et l'élévation des idées, attire pourtant un public si nombreux et si mêlé? Comment se fait-il, par exemple, que Don Juan, après une carrière de près de cinquante ans, ait pu réunir les suffrages et l'admiration des connaisseurs aussi bien que des profanes? Comment se fait-il que cet opéra, que tout le monde connaît, soit, après cinquante ans, monté sur les deux premiers théâtres du monde, à la même époque, dans la même ville, et qu'il reparaisse aujourd'hui paré avec autant de soin que s'il était tout nouvellement sorti de la plume du grand compositeur? Ces questions trouvent tout naturellement leur place à l'occasion d'un évènement si important dans le domaine de l'art; je veux tâcher d'en démontrer la cause, et communiquer des idées qui, après une étude approfondie des œuvres de Mozart, ont formé dans mon esprit une conviction profonde.

En musique comme en général dans toutes les branches de l'art, il est des hommes qui, par une éducation bien suivie aussi bien que par un travail soutenu, se sont acquis une habileté remarquable dans la disposition harmonique de leurs matériaux. On admire dans leurs ouvrages la beauté de l'harmonie. Ces artistes oublient dans leurs calculs, qui finissent souvent par dégénérer en vaines subtilités, que l'harmonie n'est qu'une partie des conditions nécessaires dans une œuvre de l'art. Ils épuisent leurs forces à anatomiser leurs productions, et cette préoccupation leur fait oublier la beauté des formes extérieures. Sans vouloir remonter trop avant dans l'histoire de l'art, il a été prouvé d'une manière irrécusable que pendant des siècles entiers la musique avait dégénéré en savantes subtilités de ce genre. L'Allemagne surtout, jusqu'à une époque peu éloignée de nous, était enfoncée dans ce système. C'est à l'Italie que les musiciens et les peintres de l'école allemande empruntèrent les grâces extérieures et l'élégance des formes.

En Italie, au contraire, les formes extérieures de la musique, la mélodie firent perdre la construction harmonique. Au moins est-il certain que l'accompagnement est entièrement subordonné à leurs mélodies, dont il semble plutôt le compagnon. Le premier genre de musique est bon pour les artistes, ou plutôt pour l'étude du cabinet; il est par conséquent destiné à une certaine durée. Le second est la musique du moment, la musique destinée aux exigences de la mode. Toute mélodie dénuée d'une harmonie profonde excite bientôt le dégoût, et finit même par devenir aussi désagréable à l'oreille que l'est à l'œil une parure passée de mode.

La beauté extérieure, l'élégance des formes unies d'une manière intime et inséparable à la symétrie harmonique composent un chef d'œuvre. Non pas pourtant que la connaissance de ces deux conditions suffise pour produire une œuvre artistique, car il dépend enitèrement du génie de l'artiste compositeur que les mélodies filles de son imagination et l'harmonie forte et profonde qui les accompagne apparaissent à l'auditeur comme deux parties distinctes, faciles à séparer, et même comme le produit d'une rencontre fortuite; ou bien que ces deux parties soient accouplées de telle sorte que toutes deux, pour l'expression de la pensée, paraissent ne composer qu'un seul et même tout. Toutes les fois qu'une harmonie semblera n'être accolée à une mélodie que pour l'effet du hasard, ou toutes les fois qu'on apercevra les traces d'une étude pénible, ce sera une preuve certaine que le génie, la puissance créatrice de l'artiste aura manqué au compositeur. Chez Mozart les mélodies si belles, si riches et si profondément senties, jointes à toutes les richesses de l'harmonie, ne forment qu'un seul tout dont les deux élémens nés de la même source sont unis d'une manière indissoluble. Maintenant cette heureuse réunion de l'harmonie et de la mélodie est-elle l'apanage exclusif du Don Juan? La réponse ne peut être douteuse si l'on se reporte aux autres compositions de Mozart. Partout la profondeur de l'harmonie jointe à ces formes si légères et si gracieuses qui transportent d'admiration le connaisseur comme l'homme le plus étranger à l'art musical, sont de nouvelles preuves incontestables du génie de cet artiste. N'oublions pas surtout l'instrumentation si originale dans les œuvres de Mozart. Chez lui, chaque instrument est obligé, et sert d'un côté à soutenir le chant, de l'autre à l'orner et à en multiplier l'effet. Quelque brillante, quelque majestueuse que puisse être l'instrumentation de Mozart dans ses chœurs les plus nombreux et dans ses morceaux d'ensemble les plus importans, il n'arrive pourtant jamais que le chant soit étouffé par les masses de l'orchestre. Jamais il n'arrive que le chanteur soit obligé de forcer ses moyens, à moins que la violence des passions du personnage ne rende nécessaire une expression plus vigoureuse. A tout cela se joint encore une combinaison profonde dans le dessin du plan, une fidélité exacte dans la peinture des caractères.

Cette peinture des caractères ne se manifeste pas chez Mozart alors seulement que sa musique accompagne des paroles, quand il marie ses accords à la poésie; sa musique instrumentale elle-même est empreinte de ce cachet si original. Qui pourrait, dans l'ouverture de Don Juan, reconnaître autre chose qu'une introduction à Don Juan? A quel opéra dans le monde ce chef-d'œuvre de l'instrumentation pourrait-il servir d'introduction? Dans cette admirable ouverture nous voyons le caractère de Don Juan complètement tracé: nulle part peut-être le génie de Mozart n'a révélé plus de puissance créatrice. Pour le profane c'est une création musicale remplie de jeunesse, de fraîcheur et d'originalité poignante, où se montre avec une vigueur entraînante le caractère d'un être hardi, frivole, sur lequel s'appesantit enfin une main toute-puissante. Pour le connaisseur, c'est une composition pure et savante où tous les traits du contrepoint simple ou double, jusqu'à l'imitation en canon, ainsi que toutes les ressources de l'instrumentation, ont été prodiguées.

Ce génie qui éclate dans l'ouverture, nous le retrouvons dans tout l'opéra. De quelle vérité, de quelle profondeur n'est pas empreinte la douleur de dona Anna! avec quels accens déchirans elle profère ces paroles sur le cadavre de son père: *Il padre, padre mio, mio caro padre*! Combien le compositeur n'est-il pas vrai et fidèle dans la description de l'assassinat dans cet incomparable récitatif: *Era già al quanto avonzata la notte*! Quelle est sévère et pleine de dignité la manière dont il dépeint dans ces paroles la douleur de cette Elvire abandonnée: *Ah fuggi il traditor*. Que les accens de Zerlina sont naïfs dans l'air: *Batti, batti bel mazetto!* Comme le *giovinette que fate* peint bien une fête villageoise! Quel contraste plein de caractère entre le ton si joyeux de ce morceau avec le bal si grave de Don Juan, dans le chœur: *Viva la libertà!* ou bien encore dans le menuet! Avec quelle vérité enfin sont dessinés les deux rôles principaux, celui de Don Juan et celui de Loporello! Chez l'un le dégoût dans *Notte giorno*, chez l'autre la débauche dans *Fin ché dal vino*; ici la peur; là, la bravoure et l'insouciance. Le goût des plaisirs de la vie, la ruse et la frivolité font

de Don Juan le héros principal, Leporello entraîné contre son gré au genre de vie de son maître, est plus comique par sa poltronnerie que par sa ruse. Ces deux caractères sont tracés dans la musique de Mozart avec les nuances les plus délicates, une vérité dramatique et une expression qui depuis l'introduction jusqu'au dernier finale ne se démentent pas un seul instant. L'excellence des études musicales de Mozart le rend maître de toutes les ressources matérielles de son art. Enfin, et pour nous résumer en peu de mots, jusqu'à présent Don Juan n'a pas été seulement l'enfant chéri du public des théâtres, il a été en même temps le manuel, le catéchisme des compositeurs. Cette création est pour la musique dramatique ce que la Transfiguration de Raphaël est pour la peinture.

JOSEPH MAINZER.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Berlin, 19 *avril.*

Norma, l'ouvrage le plus important de Bellini, est devenu l'opéra à la mode. Mesdames Hœhnel et Schoedel, ainsi que M. Holzmüller, ont été rappelés à deux reprises avec un tonnerre d'applaudissemens. Il est juste de citer aussi le directeur, M. Cerf, dont les efforts méritent d'être encouragés. Les deux demoiselles Esler nous ont fait leurs adieux dans le charmant ballet de la *Mascarade*, où elles ont fait une riche moisson d'applaudissemens; elles se dirigent maintenant vers le Nord, cette mine si féconde de platine, d'or et de distinctions. Madame Belleville-Oury est arrivée ici, venant de Saint-Pétersbourg et de Moscou, accompagnée de son mari le célèbre violoniste anglais. Cette habile pianiste a donné un concert dans lequel elle a exécuté avec une rare perfection le concerto en *mi* bémol majeur de Beethoven; l'agilité prodigieuse de ses doigts et son aplomb extraordinaire ont ressorti de la manière la plus brillante dans des variatons sur un thème d'*Othello* de Herz. Au reste cette dernière composition si riche en tours de force ne pourra jamais produire qu'un médiocre effet sur un public connaisseur en *véritables* productions de l'art. Nous avions conçu l'espoir d'entendre madame Belleville-Oury dans un second concert; malheureusement des engagemens antérieurs ont contraint cette virtuose à se rendre promptement dans sa ville natale, Vienne. M. Oury a joué la première partie d'un concerto de Bériot; il a chanté les mélodies de ce morceau avec tant de grâce, il a brodé son chant d'une manière si agréable et avec un style si piquant et si coquet, il a joué si purement ses traits en double corde, il a fait preuve d'une telle prestesse et d'une telle précision, principalement dans le jeu de son archet, que nous ne pouvons que joindre nos suffrages aux applaudissemens unanimes qu'il a reçus. Au concert de mademoiselle Laidlaw, on a exécuté la magnifique ouverture d'*Olympie*, par Spontini, le concerto en *la* bémol de Hummel, des variations brillantes de Pixis sur l'air écossais de la *Dame Blanche*, et l'ouverture de *Fidelio* de Beethoven. Quatre jeunes musiciens, MM. Zimmermann, Ronneburger, Richter et Griebel, viennent de donner une séance de quatuors, et ils ont exécuté avec un véritable talent le quatuor en *ut* majeur de Beethoven, celui en *si* bémol majeur d'Onslow, et celui en *fa* majeur de Mozart. Au second concert des frères Eichhorn, M. Taubert a exécuté un nouveau concerto de piano dans lequel cet artiste distingué (dont on a déjà joué ici un petit opéra qui a obtenu du succès, et qui vient de faire recevoir un grand ouvrage qu'on doit monter à l'automne prochain), a fait preuve d'une grande richesse d'idées dégagées de tout charlatanisme. Son orchestre est traité avec un soin particulier, ce qui n'empêche pas la partie du piano d'apparaître constamment comme partie principale. Le jeu de M. Taubert est vigoureux et rempli d'expression. Dans le troisième concert donné par les petits Paganini, (MM. Eichhorn), un élève de Hummel, M. Haugk, a exécuté un rondo brillant sur le piano et une ouverture composée pour une tragédie. Le jeu de ce virtuose est brillant, d'une rapidité peu commune, et rempli en outre d'une expression toujours animée. La belle ouverture du *Porteur d'eau* de Chérubini a été admirée par une assemblée aussi nombreuse que brillante. On nous promet pour un concert qui doit être organisé prochainement l'ouverture d'*Ali-Baba* de Chérubini et l'ouverture des *Hébrides* de Félix Mendelsohn. Le 16 de ce mois on doit exécuter un grand oratorio sur la naissance de Jésus-Christ, dont le baron Seckendorf a écrit les paroles, et dont le maître de la chapelle Schneider a composé la musique. C'est M. Schneider qui dirigera l'exécution, à laquelle prendront part l'académie de chant, les chanteurs du Théâtre Royal et madame Schrœder-Devrient. Cette dernière a déjà commencé ses débuts dans *Fidelio* et dans le rôle de Julia de *la Vestale*; elle y a obtenu un éclatant succès. On va remettre en scène l'*Olympie* de Spontini, dont on attend la représentation avec une impatience générale. On parle aussi de célébrer un Jubilé de vingt-cinq années en l'honneur de la société connue sous le nom de *Zeltersehen Lieder Tafel*. Cette société poursuit toujours sa joyeuse carrière. Elle se compose de musiciens et d'amateurs qui se réunissent en hiver dans un local fermé, et en été en plein air, pour exécuter des chants à plusieurs parties; après quoi la séance se termine pour l'ordinaire par un gai repas. Berlin possède aujourd'hui un grand nombre de pianistes distingués. Parmi ceux qui sont nos compatriotes nous devons citer particulièrement MM. Taubert, Haugk, Arnold, Woerlitzer, Eberwein (Félix Mendelsohn est pour le moment à Dusseldorf), ainsi que mesdemoiselles Jaffe et Beutler. Les pianistes étrangers qui se trouvent en ce moment à Berlin sont: madame Belleville-Oury, madame Dulken, née David, de Hambourg; M. Feugnagel, de Copenhague, et mademoiselle Robena Anne Laidlaw, de Londres. Le grand oratorio de la Passion, suivant l'évangile de Saint Mathieu, par Joh. Séb. Bach, vient d'être exécuté pendant la Semaine-Sainte, à Kœnigsberg, sous la direction de M. Saemann, et à Breslau sous celle de M. Musevius. Ce chef d'œuvre classique a excité des transports unanimes d'enthousiasme. *Ludovic*, d'Hérold et Halevy, a été représenté avec beaucoup de succès à Hambourg et à Potsdam, où se sont rendus les artistes du théâtre de la Kœnigstadt. Ce joli ouvrage fait maintenant le tour de l'Allemagne. Seulement on est obligé d'intercaler des airs, particulièrement dans le rôle de Scipion, qui est trop insignifiant, et que, sans cette précaution, on ne pourrait faire accepter par des artistes habiles.

Bordeaux, 22 *avril.*

On vient d'exécuter une *Messe des morts* de la composition de M. Alexandre Moniot, artiste du Grand-Théâtre de cette ville. Cette production mérite au plus haut degré de fixer l'attention des connaisseurs. Nous n'hésitons pas à dire qu'elle porte l'empreinte d'un génie vraiment musical, car M. A. Moniot a su réunir avec un rare bonheur les touchans accords de Mozart, les mouvemens pathétiques de Gossec, et les terribles accens de Meyer-Beer (1). Mais ce que nous avons surtout admiré, c'est qu'en excluant avec le plus grand soin toute espèce de rhythme, toute espèce de mode étranger à la gravité de l'*Oratorio*, M. A. Moniot a cependant trouvé le moyen d'éviter la monotonie. Les contrastes les plus frappans sont si habilement ménagés, que l'oreille n'éprouve ni peine ni surprise en transmettant tour à tour à l'âme les impressions variées de terreur et d'amour, de crainte et d'espérance dont cette vaste composition est toute palpitante. Pour justifier nos éloges, il nous suffira de citer les passages qui ont le plus ému les nombreux auditeurs que le talent dignement apprécié du compositeur avait attirés à cette solennité funèbre. Les harmonieuses ondulations des instrumens à cordes qui accompagnent le chant si simple et si mélancolique de l'*introduction*, sont la poétique expression des sentimens que doit naturellement inspirer un œuvre de ce genre; et nous ne nous souvenons pas d'avoir jamais trouvé au *tam-tam* une aussi lugubre éloquence que dans cette imposante ouverture. Le *Requiem*, le *Dies iræ*, en *fa* mineur, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*, en *mi* bémol majeur, révèlent une connaissance profonde de toutes les ressources de l'art, de toutes les richesses de l'harmonie, et le *Benedictus*, chanté en *ut* majeur par des voix d'enfans, est de la plus suave mélodie. Ajoutons que

(1) Notre correspondant nous permettra de croire qu'il y a tant soit peu d'enthousiasme dans son récit.

l'exécution a parfaitement rendu toutes les intentions du compositeur. Les artistes des deux théâtres de Bordeaux ont donné dans cette circonstance une nouvelle preuve de leur talent distingué, et les enfans de l'École Normale ont chanté les parties de *soprano* avec une grâce, une fraîcheur et une pureté qui a beaucoup contribué à l'effet vraiment remarquable qu'a produit l'exécution de cet ouvrage. M. A. Moniot est un ancien élève du Conservatoire. C'est un de ces artistes, aussi modestes qu'habiles, qui vont cacher dans la province un talent fait pour briller sur un plus vaste théâtre.

ATHÉNÉE MUSICAL.

QUARANTIÈME CONCERT.

Si l'on excepte l'Opéra et le Conservatoire, deux établissemens inscrits au budget pour d'assez fortes sommes, on ne trouve en ce moment à Paris qu'une seule institution, l'Athénée musical, où il soit possible d'exécuter des compositions à grand orchestre; et cet Athénée, qui chaque mois à peu près, donne gratuitement de fort beaux concerts, fondé, dirigé, et administré par des amateurs, n'a cependant d'autres ressources que les souscriptions de ses sociétaires. Par l'indifférence qui court, c'est presque un phénomène que sa longue existence de cette association musicale. Aussi les artistes et les vrais amateurs doivent-ils de grands et sincères remerciemens aux sociétaires-souscripteurs, et surtout au comité d'administration, remerciemens dont nous nous faisons bien volontiers les interprètes.

Aujourd'hui lorsqu'on se rend à l'un des concerts de l'Athénée, que l'on se trouve dans la vaste salle Saint-Jean, au milieu de mille invités en présence d'un orchestre formidable en parti d'amateurs et de professeurs, avec d'habiles artistes pour chefs de pupitre, et des chanteurs en réputation, des instrumentistes habiles, un somptueux et excellent piano à queue d'Erard pour complèter cet ensemble; ce n'est pas sans étonnement que l'on se souvient des timides commencemens de ces réunions a présent si brillantes. Il y a bien de cela six à sept ans, si je ne me trompe, c'était dans une mansarde du Faubourg-Saint-Denis. Un peintre de portraits qui jouait assez bien de la flûte, et son fils qui commençait à toucher du piano, invitaient de temps en temps quelques amateurs pour faire ensemble un peu de musique. Un jour il poussa une idée à notre peintre. —Ce ne serait pas chose si maladroite, se dit-il, si tout en améliorant notre musique (là n'est pas la difficulté), on trouvait le moyen d'en faire payer les frais aux exécutans et aux auditeurs.—L'idée était bien simple, comme vous voyez, mais les idées simples ont les résultats les plus grands. Une société fut donc organisée pour faire de la musique à époques fixes moyennant une bien modique souscription. Ce fut la naissance de l'*Athénée*.

Aux jours fixés, l'on apportait le piano dans l'atelier du peintre, on rangeait le long des murs les toiles, les plâtres et les chevalets, on alignait deux ou trois rangs de chaises et le concert commençait. Le nombre des souscripteurs n'était pas fort, la musique non plus; il est pourtant vrai de dire, que plusieurs artistes, aujourd'hui bien connus, ont fait là leurs premières armes. Cependant l'ami amena son ami, et peu à peu, *rinforzando poco a poco*, comme dit Bazile, la mansarde s'emplit si bien au jour de réunion, qu'il y eut plus d'un plâtre mis en pièces, plus d'une toile crevée. L'Athenée fut alors contraint de chercher un gite ailleurs. On s'adressa au restaurateur du rez-de-chaussée qui consentit, moyennant finances, bien entendu, à prêter son grand sallon de deux cents couverts, dans lequel il pouvait bien tenir cent cinquante personnes bien serrées, une fois qu'on avait enlevé les tables. Bientôt le rez-de-chaussée eut les mêmes inconvéniens que la mansarde, pour la seconde fois il fallut déménager, et l'Athénée choisit la salle Molière.

Cette fois l'Athénée fut menacé, non pas d'un simple déménagement, mais d'une ruine complète. De vives discussions s'étaient élevées au sein de la commission administrative, et les sociétaires épousant ces querelles s'étaient partagés en deux camps. En un mot, il n'y avait plus d'accord possible entre les membres de cette association musicale. L'on n'eut d'autres moyens de rétablir l'harmonie, et de sauver la dissonnace que de la diviser tout-à-fait. Les *dissonnans* et le peintre fondateur à leur tête, jetèrent les fondemens d'une nouvelle association sous le nom de *Gymnase musical*. Tout porte à croire que ces fondemens n'étaient guère solides puisque le *Gymnase musical* est venu s'éteindre de sa belle mort dans la salle Saint-Jean, aux lieux mêmes témoins du triomphe de l'association rivale. Les *consonnans* de leur côté, obtinrent du préfet de la Seine, la faculté de donner leurs concerts dans ce beau local, et depuis lors, la prospérité de l'*Athénée musical* a été toujours croissant.

Le concert de mardi, qui portait le n° 40, n'a pas été le meilleur de ceux qu'a donnés la société, mais elle en a eu beaucoup de plus faibles. Les morceaux qui ont nécessité la coopération de tout l'orchestre étaient au nombre de quatre, une ouverture de M. Thomas, la seconde symphonie d'Onslow, les variations jouées par Melle. Mazel, et la Valse de M. Brod. C'est bien; il faut se servir de ses ressources quand on en possède de grandes, mais ce n'est pas assez. L'Athénée semble les ménager, et, à notre avis, il a tort, la musique soit vocale, soit instrumentale, accompagnée simplement au piano, ne devrait être admise que par exception, et la romance surtout exclue à tout jamais. Le plaisir de la romance est fort grand, je le sais, pour certaines personnes, mais c'est un plaisir si facile à se procurer que vraiment il n'y a pas besoin d'une société à souscription pour cela. Avec un piano et trois personnes, le chanteur, l'accompagnateur et l'auditoire, on peut se donner au complet les jouissances de la rommance, et encore, l'accompagnateur et l'auditoire ne sont pas d'une absolue nécessité; celui qui chante est toujours le plus content. Le but de l'Athénée est plus élevé, plus véritablement musical. Ce sont des trios, des quartetti, des quintetti, etc., des finals, voire même des duos et des airs qu'on devrait faire entendre et toujours avec l'orchestre.

A l'exception de M. Richelmi, les autres chanteurs du concert de mardi, M. Dérivis et mademoiselle Marinoni ne doivent pas redouter ce voisinage, l'organe riche et robuste de M. Dérivis est habitué à dominer l'orchestre, et la voix un peu *acide* de mademoiselle Marinoni ne le redoute pas. Quant à M. Richelmi... — Un jour, le vainqueur du Trocadero voulut donner son avis sur je ne sais plus quelle mesure politique. Son auguste père, le feu roi Charles X, avec cette portée intellectuelle que vous lui connaissez, lui adressa ces paroles remarquables: « Mon fils, nous nous passerons de vos conseils, contentez-vous d'être le premier capitaine du siècle. — Si nous étions le directeur de l'Athenée, nous dirions à M. Richelmi: —Contentez-vous d'être le premier chanteur de romances de Paris. — Vos romances sont parfaitement placées partout.... excepté ici. Et pour que M. Richelmi fut bien convaincu, que dans cette mesure il n'y a rien de personnel, jamais plus romance ne serait chantée aux soirées de l'Athenée. — Comme il faut bien qu'un compte-rendu se formule en définitive, en éloges ou en critiques, nous dirons en notre nom: qu'il y a, en premier lieu et hors ligne des éloges à donner à M. Brod, compositeur et surtout exécutant, des éloges à l'habilité de Melle Mazel, des éloges aux exécutans du sextuor de *Mayseder*, des éloges encore l'ensemble de l'orchestre, et pour finir, de bien sincères éloges à M. Dérivis, ceux-ci pourtant mêlés de quelques avis, que nous lui tenons en réserve pour une autre occasion.

REVUE CRITIQUE.

VALSE brillante du Revenant, arrangée pour le piano, par H. Lemoine. Prix : 5 fr.

Le titre dit à lui tout seul ce que nous pourrions avoir à dire au sujet de cet opuscule. Nous ajouterons seulement que cette valse n'est pas aussi commune que tant d'autres, et qu'elle est coupée par des traits assez heureux. Nous dirons, en outre, qu'elle n'est pas d'une exécution difficile.

Les Regrets, duo caractéristique pour le piano à quatre mains, par A. Sowinski. Op. 33. Prix: 7 fr. 50 c.

Cette composition n'appartient à aucune des catégories ordinaires; elle n'est taillée ni sur le patron des sonates, ni sur celui des variations; elle a un genre qui lui est entièrement propre. Nous ne pouvons qu'en féliciter l'auteur; car, avant tout, l'art doit jouir d'une entière liberté; il doit, avant toute chose, s'élever au-dessus de toutes les formes triviales, et c'est ainsi qu'on pourra espérer une inspiration plus intime et plus libre. L'introduction se compose seulement de deux phrases qui ont quelque rapport avec les chants nationaux du Nord, et aussi avec les ranz de la Suisse; elles expriment très bien un vif repentir s'exhalant en plaintes douloureuses. Vient ensuite un *tempo di marcia* dont la conception est on ne peut plus heureuse. Le mouvement de marche n'est placé qu'à la seconde partie seulement, et les deux mains de la première font entendre des motifs presque toujours remarquables sous le rapport du rhythme et de la mélodie. Le finale compose un morceau dont le mouvement varie plusieurs fois, tantôt *mesto*, tantôt *con fuoco*, tantôt *adagio*. Pendant ce finale, on entend un nouveau motif principal qui se marie très agréablement avec l'idée du premier morceau. En somme, cette œuvre mérite l'attention des amateurs, et ne pourra que gagner beaucoup à être entendue plusieurs fois. Elle est écrite avec autant de soin que de talent, mais l'exécution est loin d'être facile.

Impromptu à quatre mains, pour le piano, sur des motifs du Revenant, par J.-P. Pixis, op. 127, Prix 7 fr. 50 c.

C'est une chose digne de remarque, bien que nous en soyons témoins chaque jour, que les titres des compositions musicales, et principalement des morceaux écrits, pour les instrumens, n'aient, en général, pas le moindre rapport avec ces œuvres elles-mêmes; et cependant, un bon titre serait le meilleur, pour ne pas dire l'unique moyen, de préparer convenablement l'auditeur ou l'exécutant, et de préciser avec sûreté le caractère d'une composition. Si nous questionnons les musiciens sur les causes d'une telle particularité, ces messieurs ont une manière toute simple de nous répondre; ils nous disent: « Hé! qu'importe le titre? — Ce n'est pas nous qui nous occupons du titre, c'est l'affaire de l'éditeur, etc. etc. » Quant à nous, d'après les considérations émises précédemment, il nous est impossible de nous contenter d'une telle réponse où nous trouvons une preuve fâcheuse de l'obscurité intérieure qui offusque l'esprit des musiciens à l'égard de leurs propres œuvres. Si le compositeur savait se rendre un compte bien exact du sentiment qu'il veut peindre, et dont, par conséquent, son morceau doit être le résultat, il lui serait facile d'en préciser le caractère au moyen de quelques mots qui empêcheraient l'exécutant de se méprendre, tant sous le rapport intime du morceau, le style, que sous le rapport extérieur, le mouvement. Nous ne pensons donc pas avoir besoin de discuter plus longuement pour prouver que nous sommes en droit de réclamer un rapport raisonnable entre les titres et les compositions musicales, si tant il y a qu'on fasse usage de titres. Nous regrettons seulement que ces observations nous aient été inspirées par l'opuscule d'un artiste qui doit assurément être rangé parmi les compositeurs les plus habiles comme les plus consciencieux; mais comme tel, il nous met en droit de nous montrer plus exigeans. Nous passons à l'examen de ce petit ouvrage. Il se compose d'un genre libre de variations sur un thème du *Revenant* de Gomis, *la Ronde du Sabat*, variations qui sont précédées par une courte introduction, et coupées par quelques autres motifs tirés du même opéra. Le thème par lui-même présente un grand intérêt à cause de son rhythme particulier et de ses tournures harmoniques si originales qui conviennent parfaitement au caractère fantastique de la scène. M. Pixis a eu le talent de conserver tout cela dans ses variations, de sorte que le thème apparait constamment dans son originalité primitive, même lorsqu'il passe du ton d'*ut* mineur à celui d'*ut* majeur. Nous le félicitons bien sincèrement de ne pas imiter certains *illustres compositeurs* qui ne se contentent pas de noyer les mélodies de leurs thèmes dans un déluge de notes, mais qui savent aussi fort bien remplacer une harmonie riche et originale par un bruit vain et confus, attendu que des notes sont beaucoup plus faciles à trouver que des idées. L'opuscule qui nous occupe en ce moment n'est pas difficile d'exécution, il est bien calculé pour l'effet; nous ne pouvons donc que le recommander vivement aux pianistes.

Beautés de l'opéra le Revenant, de M. Gomis, arrangées pour le piano, par W. Hünten.

Il eût été à désirer que l'on eût joint au titre du présent ouvrage cette remarque, que l'arrangement en question est calculé pour des commençans. Bien que des difficultés de plusieurs genres se rencontrent encore dans cette œuvre, on ne peut cependant disconvenir que M. W. Hunten n'ait passablement réussi à réduire à une forme toute bourgeoise et bien innocente, des pensées souvent originales et des tournures harmoniques des plus distinguées. Aussi, ne souhaiterions-nous pas à M. Gomis, qu'on s'avisât de juger son opéra d'après cette petite étude. Avec un autre cadre, et en mettant de côté toute considération de difficultés plus ou moins grandes, on pourrait assurément tirer du Revenant des *beautés* un peu plus saillantes.

17e **Bagatelle** sur des motifs de Ludovic, pour le piano, par H. Lemoine. Prix 5 fr.

Le genre et la manière de M. H. Lemoine sont suffisamment connus; il s'est acquis déjà par de semblables opuscules une réputation à bon droit avantageuse. Ici la tâche de la critique est nulle, elle doit se réserver pour des œuvres plus importantes. Ces bagatelles se distinguent encore des précédentes, en ce qu'elles se composent de motifs dansans et gracieux.

Trois airs gracieux variés pour le piano-forte, par François Hunten. Op. 55.

M. Fr. Hunten s'est fait connaître d'un public nombreux par ses compositions pleines de goût; en effet, toutes ses œuvres se distinguent, sinon par une profonde originalité, au moins par beaucoup de fraîcheur et une vivacité piquante, qualités souvent préférables à une originalité étudiée. Les *Trois airs gracieux* qui nous occupent sont une preuve de ce que nous avançons.

Dans son premier air, M. Hunten a pris pour thème de ses variations la walse en *la bemol* de Beethoven. Bien que nous ne pensions pas qu'il soit très convenable de transposer les thèmes, nous ne pouvons cependant faire un reproche à M. Hunten d'avoir écrit son motif en *ut* au lieu de *la b*. En *la b*. les variations seraient presque injouables, tandis que dans le ton d'*ut* elles sont d'une exécution très facile. Pour motif de son second morceau, M. Hunten a choisi un thème tiré de l'opéra de Bellini : *I Montecchi e capuletti*, et il l'a varié avec l'habileté qu'on lui connait. C'est sur un motif d'Auber qu'est composé le troisième morceau. Suivant nous, le n° 1 est celui dans lequel le compositeur a le mieux réussi. Le n° 2 est un peu inférieur, le n° 3 est le moins remarquable. Néanmoins chacun de ces morceaux a son genre de mérite particulier. Le n° 1 est plus soigné quant à l'harmonie, le n° 2 se distingue principalement par la mélodie, et le n° 3 est traité d'une manière plus brillante que les deux autres. Ces variations se recommandent auprès des pianistes modernes, qui aiment la musique facile et brillante.

NOUVELLES.

*** C'est ce soir que le concert de M. Servais aura lieu dans les salons de M. Pape; il y aura beaucoup de monde, l'intérêt que le public porte à un grand talent qui nous vient de l'étranger, garantit une pleine chambrée.

*** Le Gérant de la *Gazette musicale* est cité pour mardi prochain 29 avril, au tribunal de police correctionnelle, par *M. Henri Hertz*, qui se croit offensé par l'article « La critique et M. Henri Hertz », contenu dans notre numéro 13. Parmi les témoins à charge et à décharge, on remarque MM. Charles Maurice, Listz, Onslow, Osborne, Chopin, Hiller, Pixis, Schunke, Fessi, Gatays, et autres artistes. Nous avons reçu notre citation mardi, et c'est avec étonnement que nous apprenons que M. Hertz est parti lundi pour Londres : c'est une singulière manière d'engager un procès de ce genre.

*** La grande affaire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique est enfin terminée; M. Mira remplace M. Véron à l'Académie royale de Musique avec une subvention moindre que celle touchée par l'ancien directeur. M. Crosnier dirigera l'Opéra-Comique; son privilége est très étendu, et lui donne beaucoup de facilités.

*** On lisait, sur l'affiche des concerts des Champs-Elysées: « Mélanges historiques, par M. Musart.» Nous sommes curieux de savoir ce que le compositeur entend sous le titre de *Mélanges historiques?*

*** Demain, l'Opéra donne la 101ᵉ représentation de *Robert-le-Diable*; la recette de la 100ᵉ a dépassé 10,000 fr., et on a renvoyé *beaucoup de monde.*

*** *L'Aspirant de marine*; est le premier ouvrage nouveau qui sera représenté à l'Opéra-Comique. On dit qu'il y a de jolies choses dans la musique de M. Labarre. *Lestocq*, opéra plus compacte de Scribe et Auber, suivra de très près; les rôles sont copiés, et le directeur nouveau, homme habile et actif qui a fait ses preuves, ne nous fera pas long-temps languir.

*** *Il Giudizio universale* de Fr. Schneider a été chanté, jeudi dernier, par les élèves de M. Choron, devant une assemblée aussi nombreuse que pouvait la contenir la petite salle du *Conservatoire de musique pratique*. Le directeur n'était pas présent à l'exécution, et nous avons appris avec peine que la longue et grave indisposition de cet artiste si habile et si dévoué durait encore et l'éloignait de ses travaux. Nous réservant de revenir en détail, et sur les exercices des élèves de M. Choron, et sur l'utilité de son établissement sous le rapport de l'art, nous nous bornons aujourd'hui à constater le succès mérité de l'*Oratorio* de Schneider. Dans une seconde séance, qui aura lieu mardi prochain, les principaux morceaux de cette estimable composition seront exécutés de nouveau, ainsi que des *madrigaux* à une et à plusieurs voix.

*** Le *Pré-aux-Clercs* obtient moins de succès en Allemagne que chez nous. La *Gazette musicale* de Leipzig dit que cet ouvrage, représenté pour la première fois le 26 février, a obtenu peu d'applaudissemens à Leipzig, et qu'il ne se soutiendra point au répertoire.

*** *Gideon*, oratoire de Schneider, vient d'être exécuté à Leipzig, sous la direction de l'auteur. La production n'a rien laissé à désirer, et ce grand ouvrage a procuré de vives jouissances au nombreux auditoire.

*** Il y aura deux grandes fêtes musicales au mois de juin, l'une à Londres, l'autre à Aix-la-Chapelle; nous avons pris les mesures nécessaires pour être à même, aussitôt après l'exécution, d'en rendre un compte exact et détaillé.

*** Les concerts d'été des Champs-Élysées ont recommencés; la recette du premier était de 1,282 fr., chiffre très significatif.

*** Le dernier catalogue de la foire de Leipzig vient d'arriver; il contient peu de nouveautés musicales remarquables; nous en donnerons un extrait dans nos prochains numéros.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

Hiller (F.). Premier grand Quatuor, pour 2 violons, alto et basse. 9 fr.
— Deuxième Quatuor, pour 2 violons, alto et basse. 12 fr.
Chopin (F.). Fantaisie, sur des airs nationaux polonais, avec accompagnement d'orchestre, dédié à M. Pixis. Op. 13, avec orchestre, 15 fr. — Quintettie, 12 fr. — Piano seul, 7 fr. 50.
Stoepel. Marche triomphale, pour le piano, à 4 mains. Op 44. 7 fr. 50.

ROMANCES AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

Meyerbeer.	A une jeune mère	2 fr.
Dessauer.	Le ciel est pur	3 fr.
—	Romance italienne	3 fr.
—	Serénade tirée de Marie Tudor	2 fr.
—	La prière pour tous	2 fr.
Glaeser.	Près du gouffre aux pierres	2 fr.
Lhuillier.	Ah! j'avais bien de l'agrément!	2 fr.
—	Mon doux pays de Salanches	2 fr.
Berlioz.	Chant du bonheur	3 fr.
—	Le Pêcheur, ballade	4 fr. 50 c.
—	La Captive orientale	3 fr.
—	Scène des brigands	4 fr. 50 c.

Publiée chez Latte.

Tadolini. La Farfalla, chansonnette. 2 fr.
Larivière. Variations pour la harpe, sur une chansonnette de Masini 3 fr. 75.
Messemaker. Introductions et variations pour le piano. 6 fr.

Publiée par J. Meissonnier.

Les Romances des Albums de madame Duchambge et de M. Panseron, détachées, avec accompagnement de piano et de guitare.

ABONNEMENT DE MUSIQUE D'UN GENRE NOUVEAU.

Chez Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

L'Abonné paiera la somme de 50 fr.; il recevra pendant l'année deux morceaux de Musique instrumentale, qu'il aura le droit changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau qui lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourrr le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque Abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière, l'Abonné aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant 50 fr. par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique, prix marqué. L'abonnement de *six mois* est de 30 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique; pour *trois mois*, le prix est de 20 fr. On gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

N. B. *Les frais de transport sont pour le compte de MM. les Abonnés.*

On ne reçoit que des lettres affranchies.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi* : 1er acte du comte Ory, Révolte au Sérail. — *Mercredi* : Don-Juan. — *Vendredi* les deux premiers actes du Serment et la Révolte.

THÉATRE ITALIEN et **OPÉRA-COMIQUE** Relâche.

CONCERTS. *Mardi* : l'Athénée. — *Jeudi* : Il Giudizio universale de Fr. Schneider.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

1re ANNÉE.

N° 18.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
Fr.	c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la Gazette musicale de Paris, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 4 MAI 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

PROCÈS DE LA GAZETTE MUSICALE.

Voici le texte de l'article incriminé (1) : « Quelque ignobles que soient les armes dont M. Herz PARAÎT vouloir se servir pour combattre notre critique, puisque, au lieu de profiter des leçons que nous lui avons données avec tant de ménagement, il l'attaque dans la personne du *gérant*, en lançant sur lui des bandes d'assommeurs, dont le propre frère de M. Herz (2) ne répugne pas de grossir le nombre, etc. »

Le tribunal, vu la loi du 17 mai 1819, déclare l'article diffamatoire, et condamne M. Schlesinger en 50 fr. d'amende, *minimum de la peine*.

Nota. L'article 20 de la loi du 17 mai 1819 porte : « *Nul ne sera admis à prouver la vérité des faits diffamatoires.* »

Peu familiarisés, pour notre bonheur, avec les procès, et surtout les procès correctionnels, nous avons interrogé un jurisconsulte pour connaître au juste la différence qui existe *légalement* entre la *diffamation* et la *calomnie*, que les gens du monde confondent assez habituellement. Il nous a répondu que la différence était *capitale;* que l'on pouvait être condamné pour *diffamation,* à propos de faits dont la vérité était *matériellement constatée;* et, par exemple, que celui-là serait condamné comme diffamateur, qui reprocherait à un forçat libéré d'avoir été aux galères, quand bien même il représenterait l'arrêt de la cour d'assises qui l'aurait condamné.

(1) Voir notre n° 13.

(2) M. Joseph Herz, commis négociant.

Victoire! Victoire! trois fois **VICTOIRE!!!** Réjouissez-vous! réjouissez-vous encore! vous dis-je! « *Certainement le Seigneur a frappé sur la joue tous les ennemis de son nom ; il a cassé les dents des méchans !* »

MAITRE HENRI HERZ

REMONTE SUR SON PIÉDESTAL DE GLOIRE; — la légion sacrée bat des mains, trépigne des pieds, délire de joie! — Déjà plusieurs magasins et boutiques s'illuminent pompeusement, — des fêtes splendides sont ordonnées, — des toasts à la perpétuité des VARIATIONS, RONDOS, RÉCRÉATIONS, FANTAISIES, etc., etc., vont être portés avec enthousiasme. *Hurrah! Vivat!*........ MONSIEUR MAURICE SCHLESINGER, *gérant de la Gazette Musicale*, a été condamné à CINQUANTE FRANCS d'amende, *minimum de la peine*, le 29 avril 1834, à trois heures et demie de l'après-midi. — Oui, sérieusement, à trois heures et demie, le 29 avril, cela s'est vu, cela s'est fait. Il y avait là des juges, des avocats et des témoins. *Amen!!*

Remarquons seulement *en passant*, car il y a dans les détails de ce risible procès tant d'ineptie, de mauvaise foi et de basses petitesses, que ce n'est guère qu'*en passant* et avec *réserve* que nous en informons nos lecteurs; remarquons que M. H. Herz n'a point comparu en per-

sonne devant le tribunal. L'illustre compositeur et facteur de pianos à sept octaves a jugé plus convenable d'aller ramasser quelques guinées ou schellings à Londres, et, durant tout le temps des hostilités, il s'est prudemment tenu renfermé dans son nuage... de doubles croches. — C'est au moins de la pudeur. — M. Joseph Herz, frère jusqu'ici fort anonyme du pianiste de la chambre de l'ex-roi de France, que pourtant nous avons déjà eu occasion de nommer dans notre numéro incriminé, s'est porté partie plaignante; il était accompagné de MM. BAMBERGER, BILLIARD, Hausmann, et quelques autres dont nous regrettons fort de ne pouvoir transmettre les noms à la postérité. En vérité, ces messieurs avaient l'air fort embarrassé, plus qu'embarrassé!... De quoi s'agissait-il, en effet? que voulaient-ils? avaient-ils au moins l'air de vouloir quelque chose? Où était l'accusé? quels étaient les vrais coupables? que signifiaient là, sur les bancs, MM. ONSLOW, HILLER, CHOPIN, LISTZ, OSBORNE, GATAYES, *toutes ces jeunes réputations encore dans l'obscurité* (comme disait Me Marie(1), appelés comme témoins à charge et à décharge?... Quelques bonnes gens croient peut-être encore que c'était effectivement là un procès en diffamation. Un procès en diffamation! Ah bah!... ces messieurs en font bon marché de la diffamation; c'est une mauvaise plaisanterie; ils n'oseraient la soutenir sérieusement. Mais enfin qu'était-ce donc?... **QU'EST-CE QUE CELA POUVAIT ÊTRE DE LA PART DE MM. JOSEPH HERZ, BILLIARD, BAMBERGER ET HAUSMANN**? cela est facile à dire.

Lorsque, il y a quatre mois, uniquement préoccupés du désir de concourir de toutes nos forces au *progrès* de l'*art musical* en France, nous entreprîmes de fonder notre journal, à tous risques et périls, nous nous engageâmes à dire hautement et constamment la vérité, toute la vérité, et rien que la vérité; malgré les *observations prudentes*, les *insinuations amicales*, en dépit même de l'adage consacré : *Toute vérité n'est pas bonne à dire*, nous nous fîmes un devoir d'apprécier à sa plus rigoureuse valeur, l'homme qui (n'en déplaise à quelques oreilles effarouchées), n'est et ne sera jamais que le *Coryphée des médiocrités*. M. Henri Herz, dit-on, eut la faiblesse de s'en chagriner, et même de s'en fâcher. Toutefois, il ne répondit à notre critique que par une demi-douzaine de galops arrangés, et deux pitoyables morceaux sur le *Serment*, et *Giani di Calais*. — La réponse était parfaite. Il avait raison. — Mais quelques amis maladroits, médiocrités subalternes, idolâtres fanatiques du pianiste en question, non seulement se chagrinèrent, se fâchèrent, mais les voilà qu'ils éclatent en injures violentes, en calomnies furibondes, et

(1) Avocat de M. Herz.

bientôt après traduisent fort élégamment leurs nobles sentimens en faits positifs. — Ces messieurs ont encore raison. — *Ils nous ont parfaitement compris, comme ils devaient nous comprendre.* Ils ont aperçu avec une rare finesse toute la portée, toute la justesse de notre critique. Ils se sont dit, d'abord avec un peu d'effroi et tout bas : « Mais... ho!... hé!... ho hé!... si les choses continuent à marcher de ce train, nous avons à peine deux ans à vivre. Toute notre clientelle, toutes nos écolières de pension, auxquelles nous n'avons fait jouer que les œuvres du grand maître (airs de Ballet, Fantaisies brillantes, Galops ou Fêtes pastorales, ce qui, du reste, se ressemble fort), nous riront au nez : — Jusqu'aux éditeurs de musique qui maintenant nous font bonne mine, et nous recommandent aux demoiselles anglaises, pour le *plus grand* nombre d'exemplaires que nous *lançons* dans le public, ces messieurs même nous estimeront à notre trop juste valeur. Que deviendrons-nous? Que sera-ce, mon Dieu! que sera-ce de nous, le jour terrible, le jour épouvantable, où l'on en viendra **A SACRER DÉFINITIVEMENT M. HERZ DU NOM DE GELINEK II** (1)? » Et grande fut leur peur, je vous assure. S'ils avaient été sages pourtant, ils s'en seraient tenus à leurs réflexions judicieuses; mais le vertige et le démon de la sottise s'empara d'eux. Sans perdre de temps, ils se ravisent, s'encouragent, tentent des efforts désespérés : « A mort! à mort! crient-ils tous de leur voix fêlée et inaccentuée. Il faut du sang! il faut tuer cet homme! (car, pour ces pauvres gens, ce ne sont jamais que des questions de personnes, les idées n'entrent point dans leur étroit cerveau!) il faut assommer le critique! Oui, l'assommer, lui brûler la cervelle, le pourfendre, l'écarteler!... » Et le lendemain on vient déclamer et s'exciter héroïquement dans le magasin de M. Schlesinger; quelques jours après, on FAIT LE COUP au Wauxhall; puis le duel... puis le procès en diffamation... Et durant tout ce temps, les injures les plus dégoûtantes, les épithètes les plus grossières, les plus infâmes calomnies, n'ont pas de cesse.... Telle est la logique et le savoir-vivre de ces amis.... *En résumé, guerre, et guerre déloyale, de la médiocrité ignorante contre la critique sévère peut-être, mais toujours désintéressée et impartiale*.... Voilà toute la question. Il n'y a pas autre chose.

Désormais, nous espérons n'avoir plus beaucoup à nous occuper de ces messieurs; si par hasard, l'un d'eux, comme on l'a ébruité, imagine, dans L'INTÉRÊT DE L'ART, d'arranger à quatre mains, quelques contredanses de M. Herz, nous lui promettons volontiers d'avance de

(1) Expression d'un de nos pianistes les plus distingués.

laisser sa célébrité en repos, et de garder le plus absolu silence. Ils ont tant fait et tant dit que maintenant on ne peut même plus rire d'eux.

Paix à leurs vies, paix à leurs cendres.

Pour nous, notre carrière est tracée, notre but certain, marchons! quelque nombreux que soient les obstacles que nous nous attendons à rencontrer sur notre route, le découragement ne nous atteindra point, car nous savons que les obstacles deviennent *moyens* aux hommes d'avenir.

Vienne et la Synagogue Juive,

PENDANT LES ANNÉES 1826, 1827 ET 1828.

Vers le milieu de l'année 1828, l'Opéra Italien était fermé, ainsi que l'Opéra Allemand. Weber, Rossini et Boïeldieu avaient cessé d'être chantés.

Le théâtre *an der Wien* avait éprouvé un sort pareil; les féeries avaient disparu comme un nuage; les grandes batailles avaient fait place aux séances d'escamoteurs. Belgrade, Missolonghi et Corinthe étaient autant de villes rasées : Anvers avait subi la même destinée. Tous les directeurs de théâtres se trouvaient réduits à capituler. C'est là en général ce qui est réservé aux directions particulières de théâtres en Allemagne, à Vienne surtout, où tous les comtes et les barons ruinés ou banqueroutiers ont coutume de risquer leur *salto mortale* dans la direction d'un nouveau théâtre. A Josephstadt, les farces spirituelles avaient dû fuir devant d'ignobles obscénités. Le théâtre de Léopoldstadt devait aussi fermer ses portes; cependant Raimund sut retarder le moment fatal, au moyen de son fameux Roi des Alpes (*Alpen-Kœnig*).

Les salles de concerts étaient aussi désertes que les théâtres. Paganini était oublié, de même que Beethoven. Vienne était devenue un vaste cimetière musical; et ce silence lugubre ne fut interrompu qu'à l'occasion du service funèbre célébré en l'honneur du jeune compositeur Schubert.

Quant aux églises, à l'exception de quelques unes, où les messes de Chérubini étaient exécutées avec beaucoup de soin, dans toutes les autres les tambours et les trompettes étaient l'objet de la plus brillante faveur. A Vienne, chaque église exécute tous les dimanches sa messe en musique avec accompagnement d'orchestre. Cette messe est précédée par le sermon, et pendant ce sermon les exécutans accordent leurs instrumens; et si ces instrumens sont tels qu'ils n'aient pas besoin d'être accordés, on ne manque pas de s'en servir pour préluder, ne fût-ce que pour voir s'ils ne sont pas devenus muets pendant la nuit. Plus le sermon se prolonge, plus les musiciens s'accordent d'une manière bruyante; et cette dévotion avec laquelle on assiste au sermon préside encore à l'exécution de la messe. Or, comme ces dignes musiciens n'ont pas plus tôt fini leur besogne dans une église qu'ils courent la recommencer dans une autre, et que pour vingt kreutzer ils râclent une messe comme un moine la débite, le mouvement d'un morceau ne peut jamais leur sembler assez vif. Ils jouent donc pour l'ordinaire *alla breve*, et les *adagio* deviennent entre leurs mains, sinon des *allegro*, au moins des *allegretto*.

Les organistes ne manquent pas non plus de faire ronfler leurs pédales, comme si la messe devait commencer par l'orage de Vogler. Pendant cette musique, la perpétuelle promenade de la bourse à clochette (1) ne laisse pas de contribuer à l'effet général. En outre, chaque porte est gardée par des hommes vêtus de rouge, armés d'une boîte de fer-blanc qui contient la recette de la journée, et au moyen de laquelle ils remplacent fort avantageusement les cymbales, parce que, à l'entrée et à la sortie de chaque pieux assistant, ils font un appel à sa générosité en secouant leur lourde boîte d'une manière à étourdir l'oreille la plus aguerrie. Ces dévots fonctionnaires ont encore cela d'original, qu'ils ne s'embarrassent le moins du monde ni du *tempo* dans *Agnus Dei*, ni du *pianissimo* dans le *Et Incarnatus est*. Avec eux, on peut toujours compter sur un *fortissimo* et un *alla breve*. Je dois avouer que ces symbaliers barbares m'ont quelque peu réconcilié avec la bourse à clochette protestante, qui, pendant les doucereux sermons prêchés à Berlin, ne manque jamais de tinter aux oreilles des assistans.

Au reste, ces moyens préventifs ou répressifs ne sont rien moins que nouveaux dans l'histoire de la musique. Haydn lui-même, oui, je dis Haydn, voyait avec une douloureuse surprise ses sublimes symphonies ravalées au niveau d'un puissant narcotique. Pour maintenir ouverts les yeux de son illustre assemblée, il écrivit sa symphonie au coup de cymbale et sa soi-disant symphonie turque. Lorsque, dans un passage bien doux et bien mélancolique, les nobles têtes des lords et des ladies se penchaient déjà sous l'influence d'un sommeil de béatitude, tout à-coup Haydn faisait tonner cymbales et trompettes, et les têtes inclinées se relevaient en sursaut à un pied de hauteur. Tous ces yeux hagards se fixaient mutuellement, comme si la trom-

(1) Bourse garnie d'une clochette, dans laquelle les prêtres reçoivent l'offrande des fidèles.

pette du jugement dernier se fût fait entendre. Haydn revenait alors à son chant doux et mélancolique, et les sensibles paupières avaient à peine eu le temps de se rapprocher une seconde fois, que l'inflexible cymbale venait encore les séparer violemment. L'amour des Anglais pour l'art paraît s'être toujours manifesté par un sommeil robuste. De nos jours encore, Weber, dans son ouverture d'*Oberon*, s'est vu forcé d'introduire un effet de cuivre, comme s'il eût voulu porter le coup mortel à ses auditeurs. Voilà le résumé des méthodes employées à Londres et à Vienne pour tenir les yeux éveillés; à Berlin, on n'a jamais besoin d'en venir là: pour empêcher son public de se laisser aller au sommeil, Spontini a introduit dans son orchestre tous les tambours de régiment et une artillerie formidable.

Pour en revenir à notre gente musicienne des églises viennoises, à peine est-on arrivé aux vingt-quatre dernières mesures du *Dona nobis pacem*, que déjà clarinettes, bassons et hautbois sont rentrés dans leurs sacs de cuir, et que l'archet, rendant un soupir criard, se hâte de se réfugier entre les deux dernières cordes du violon. Aussitôt après la mesure finale, toute la troupe se précipite sur les marches de l'orgue, et descend avec un tel fracas, qu'on croirait voir le Seigneur poursuivant les vendeurs et les acheteurs, pour les chasser de son temple.

Voilà, à très peu d'exceptions près, comment les choses se passent dans les églises paroissiales de Vienne. Mais, pour se former une idée complète de la musique religieuse telle qu'on l'entend dans ce pays, il faut visiter certains couvens. Dans les derniers, chez les nones surtout, on devrait s'attendre à un chant pur, élevé, et accompagné tout au plus par un orgue modeste; rien de tout cela: une musique à la turque, voilà ce qu'on y entend. Cela me rappelle une épigramme que j'ai lue autrefois dans une vieille méthode d'harmonie:

> Mettez les cordes *in Cithara*,
> Et faites douce *musica*,
> Avec cymbales et trompettes (1).

Ce qui contribue encore à l'effet dramatique d'un tel opéra religieux, ce sont ces eunuques femelles qui, par chasteté, se tiennent cachées au public derrière un grand rideau ou à l'abri d'une grille, pêle-mêle avec les musiciens, sorte de gens très chastes, comme chacun sait. Aussi, vient-on à entendre un morceau en 6/8, genre de musique dont les compositeurs viennois ne sont point avares dans leurs morceaux religieux, on ne peut s'empêcher de croire que les timides *musici* engagent derrière le rideau une pieuse contredanse avec les demoiselles *canonici*. Il est difficile d'imaginer rien de plus comique que ces nonnes, arrivant à la fin du *Gloria* et du *Credo*, et chantant une fugue sur le mot *Amen*. *Amen ha, ha, ha, ha, ha . . . . men*. Les saintes filles paraissent s'abandonner, derrière le rideau, à de tels éclats de rire, qu'on se croirait au Bokskeller (1) de Munich. Souvent aussi on les entend chanter des mélodies tendres et mélancoliques, qui ne sont pas loin de ressembler à des plaintes amoureuses. Il semble alors que tous les anges, chérubins et séraphins du paradis, descendent sur la terre, et que cette armée céleste, agitant ses harpes divines, inonde l'auditoire d'un torrent d'harmonie mystique.

Mais les moines liguriens sont sans contredit ceux qui exécutent la musique la plus curieuse. C'est particulièrement leur service du soir qui est le plus fameux, tant sous le rapport de la musique, que sous celui de mainte autre pieuse cérémonie. Au moindre cri articulé près de l'autel par un des moines, les fanfares et les acclamations de résonner aussitôt, comme si on assistait à une distribution solennelle de prix. Il faut avoir entendu les missionnaires français exécuter leurs chants religieux, pour se faire une idée précise de ces messieurs de Vienne. En France ou en Allemagne, qui ne connaît le refrain du chœur des *Chasseurs*, tiré du *Freyeschütz*? Quel est celui qui, dans les rues, n'a pas entendu les pieux missionnaires chanter sur cet air: *Ave Maria, gratia plena, tra la, la la la, tra la*, etc.? Chez les jésuites de Vienne on a encore cet avantage, que ces chants ne vont jamais sans un accompagnement de trompettes et de cors de chasse, et de plus qu'ils sont presque toujours arrangés en valse. C'est pendant cette douce musique que les moines s'acquittent consciencieusement de toutes leurs grimaces, se tournant, se ployant, s'élevant ou s'abaissant suivant le caractère de la solennité. L'orgue lui-même, sur lequel se sont distingués jadis tant de grands maîtres, ne sort plus aujourd'hui de la ligne commune. On pourrait appliquer sans crainte aux organistes modernes ce que disait un jour une grisette viennoise au retour de la messe: « Oh! l'organiste a si bien, si bien joué, que cela donnait envie de danser. »

Et ce n'était pas seulement les églises catholiques qui étaient descendues si bas sous le rapport musical; les temples protestans n'avaient pas un sort plus brillant.

(1) Stimmt die saiten *in Cithara*,
Und machet sanfte *musica*,
Mit pauken und trompeten.

(1) Un des cabarets les plus fréquentés de Munich.

Si, dans les premières, la musique religieuse se montrait dans sa déplorable décadence, on peut dire que les derniers n'en avaient pas du tout, à moins qu'on ne veuille nommer musique un choral exécuté par les voix criardes de quelques enfans. Dans ces temples, le sermon tient lieu de tout ; on ne peut assez s'en rassasier, et l'on ne pense guère à autre chose.

L'Eglise grecque a de commun avec l'Eglise latine la pompe extérieure, les innombrables cérémonies plus ou moins déraisonnables, mais non le bruit occasioné par la musique ; et bien que, dans les plus grandes églises de Saint-Pétersbourg, les chants simples et antiques qu'on y exécute fassent l'admiration des connaisseurs, c'est ce dont on ne paraît pas se douter dans l'Eglise grecque de Vienne.

Après tout cela, que peut-on avoir à attendre d'une synagogue juive ? Ce fut un vendredi soir que je me rendis dans le temple hébraïque. Là, il est vrai, point de Jugement dernier peint par Michel-Ange, pas de prophètes, pas de sibylles qui ornent les parois de l'enceinte comme à la chapelle Sixtine ; cependant une noble simplicité supplée ici à ce qui peut manquer en trésors de l'art. Au milieu du temple est l'autel, et vingt colonnes ioniques soutiennent le chœur réservé aux femmes. Autour de l'autel sont assis des juifs de toutes les nations, chacun dans le costume qui lui est particulier. Sur les degrés de l'autel, et couvert d'un manteau noir, se tient le chanteur principal, entouré par seize garçons et une seule basse-taille. L'exécution toute originale de ces chanteurs fait qu'on s'aperçoit moins du peu de rapport qui paraîtrait devoir exister entre les voix d'hommes et d'enfans, si ce n'est dans les chants destinés à remplacer les chœurs ordinaires ; mais comme ces derniers sont généralement des cantiques connus, nous n'avons pas à nous en occuper. Pour l'ordinaire, le service divin commence par un chant qu'exécute une seule voix, celle du chanteur principal. Son exécution paraît être entièrement libre, et être produite par une inspiration momentanée. Le texte hébreu, qui fournit la matière de ses chants, semble lui suggérer ses principales idées, et imprimer à ses mélodies, tantôt un caractère simple et sévère, tantôt une expression passionnée et sublime. Peu à peu les voix des garçons se font entendre, soit isolément, soit toutes ensemble. Mais la voix puissante et sonore du chanteur principal domine constamment les autres ; et dans le chœur comme dans le solo il poursuit la marche de ses mélodies riches et ornées, et l'on entend ses accens se croiser avec les accords produits par les jeunes garçons. Bientôt aussi s'élève une voix de *soprano,* qui se joint à celle du chanteur principal, ou qui brode le chant sous les formes les plus riches. C'est ainsi que le chant, formulé d'abord en accords simples qui ressemblent aux arpègyes de la harpe, est bientôt répété par l'assemblée tout entière, formant alors un chœur d'une puissance inouïe.

Le caractère général de ces mélodies, richement brodées, est moderne et appartient au style italien. Ces chants, coupés par de fréquentes interruptions, deviennent dramatiques au plus haut point, sans pour cela cesser un instant de présenter un sens religieux empreint, soit d'un sentiment calme, douloureux et résigné, soit d'une expression de ferveur et d'admiration, jusqu'à ce qu'enfin les chanteurs s'abandonnent à l'enthousiasme le plus vif. A quelque religion qu'on appartienne, j'affirme que personne ne pourra assister sans émotion, sans même se sentir réellement édifié, à la célébration de ce culte si simple, si noble et si élevé. Purifié par une réforme en harmonie avec l'époque où nous vivons, de toutes les vaines parades extérieures, ce temple brille d'une nouvelle gloire, et peut servir une seconde fois de modèle aux églises chrétiennes. Et pourtant ce culte si pur n'est qu'à moitié toléré à Vienne, et la porte de la synagogue ne doit pas arriver jusqu'au niveau de la rue. En vérité, il semble qu'on n'ait pas encore comblé la mesure des persécutions infligées à ce peuple malheureux, qui depuis des milliers d'années sert de jouet à toutes les nations. Ce n'est que sur un espace bien étroit du globe, en France par exemple, que les juifs ont été enfin appelés à jouir des droits d'hommes et de citoyens. Dans tout le reste du monde, ils continuent à être persécutés, errans, sans patrie : oppression et persécution, on dirait que tel est le lot héréditaire de ce peuple. Son histoire, souillée par des flots de sang, remonte à une série de six mille années. Et cependant où est le peuple envers lequel nous ayons d'aussi grandes obligations qu'envers le peuple hébreu ? Notre histoire du monde commence avec la sienne. Sa théologie a été la nôtre jusqu'à ce jour : les lois de Moïse, dont la morale vit aujourd'hui encore chez toutes les nations civilisées, les lois de Moïse sont devenues la règle de toutes nos actions, ainsi que nous le voyons par les dix Commandemens. Nous avons conservé les plus sublimes monumens de la poésie hébraïque, et ces poésies nous racontent, sur l'ancienne musique des juifs, des choses presque incroyables. C'est de leur théocratie que sont dérivés le christianisme et la religion mahométane ; et ces deux nouvelles venues semblent avoir eu pour but unique la ruine et l'anéantissement de leur mère, ainsi que de tous ses adhérens. A peine les nations païennes avaient-elles consommé la ruine de Jérusalem, et, sui-

vant l'expression de l'historien, peuplé l'Egypte, ainsi que la Phénicie, avec des myriades de juifs bannis (1); à peine cent mille infortunés venaient-ils d'être chassés de la Syrie, et refoulés à Alexandrie (2); à peine douze tribus tout entières s'étaient vues forcées de s'exiler en Médie (3); à peine enfin l'Asie, la Macédoine, les îles de Chypre, de Crête, et une foule d'autres, venaient-elles de se remplir de fugitifs, voilà que la chrétienté naissante donne le signal de persécutions nouvelles et plus sanglantes encore. Ce que les empereurs de Rome avaient épargné, tomba dès lors sous les coups des chrétiens et des mahométans : l'extirpation et l'anéantissement complet de ce peuple, tel est le but que se proposaient les prêtres, but qu'ils ont poursuivi avec une si effroyable cruauté.

Cette guerre d'extermination a duré jusqu'à nos jours, c'est-à-dire pendant le cours de dix-huit siècles. Les croisés, avant de se prosterner sur la tombe du Seigneur, voulurent étancher leur soif de sang sur les entrailles de plus de cent mille juifs, notamment sur les bords du Rhin et dans la Bohême. Les fléaux de tout genre, les pestes, les famines, tous les malheurs enfin, les prêtres n'hésitaient pas de les mettre encore sur le compte des juifs. Un ukase de l'empereur Nicolas, rendu en 1827, arracha trente mille juifs au sein de leurs familles et à la patrie de leur choix, pour les transplanter dans les contrées les plus lointaines (1). S'il y a quelque chose qui soit en droit de surprendre, c'est de voir un tel peuple si odieusement persécuté; un peuple que, dans plusieurs contrées, les riches propriétaires utilisaient en comblant les fossés de leurs jardins avec des corps de juifs; un peuple dans les entrailles duquel les seigneurs réchauffaient leurs pieds au retour de la chasse; c'est de voir, dis-je, un tel peuple n'être pas encore plus dépravé, encore plus démoralisé qu'il ne l'est réellement. Dans les pays où l'on commence à leur accorder peu à peu la jouissance de leurs droits d'hommes et de citoyens, nous trouvons des écrivains, des savans, des poètes et des artistes du premier ordre. Leur temple de Vienne peut servir de modèle; leurs chants et la supériorité avec laquelle on les exécute ne laissent rien à désirer. Et si quelqu'un me disait qu'une grande partie de ce que je viens de dire n'est pas à sa place dans une feuille artistique, je lui répondrais qu'il est tout-à-fait étranger à la haute importance de l'art. L'art est une puissante colonne du temple de l'humanité, où chacun, sans distinction d'origine ou de personne, prolétaire ou sultan, juif ou pape, devrait pouvoir venir déposer son offrande. Préparer un tel avenir, ce n'est pas un des buts les moins importans de l'art.

JOSEPH MAINZER.

(1) Οὐκ ὀλίγας δὲ (μυριάδες)... εἰς Αἴγυπτον καὶ φοινικὴν μετίστησαν, Josephus Judæus contr. Apion.

(2) *Philo in Flaccum.*

(3) *Hugo Grotius. De veritate.*

(1) Czynski, *Question des juifs en Pologne.* Paris, chez Guillaumin.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Vienne, avril 1834.

Les joies bruyantes du carnaval de cette année m'ont empêché de vous écrire, et du reste, dans notre capitale, comme dans la plupart des grandes villes, il ne se présente guère rien de remarquable, sous le rapport musical, tant que dure la saison enivrante de la danse. Des bals, et toujours des bals, nous en avons eu jusqu'à dix dans un seul jour, tous animés par les meilleurs orchestres de danse (orchestres dont maint théâtre de province se contenterait bien volontiers), tous annoncés sous les dénominations les plus baroques, telles que bal de Flore, bal du Magasin pittoresque, bal de la jeune fille à la ruse, bal de la fortune; ici, tous les entrepreneurs rivalisent entre eux pour élever les plus belles salles, dont plusieurs en vérité, ressemblent à des temples, et tous mettent leur ambition à se distinguer par la magnificence de leurs affiches, comme par l'éloge pompeux, au moyen duquel ils recommandent au public le directeur de leur musique, ainsi que ses nouvelles œuvres, toujours composées spécialement pour la fête qu'on annonce. Ceux qui sont toujours en quête de beaux titres pour leurs ouvrages, pourraient, je vous assure, faire la plus belle collection dans ce genre, en lisant avec soin ces immenses feuilles de toutes couleurs, qui ornent si bien le coin de nos rues. Il est certain, du reste, que Strauss, Lanner et Morelli, ont surpassé tous leurs rivaux. On dit même que le premier, avec les bals tant publics que particuliers, a gagné cet hiver environ 20,000 fr.

Les concerts qui ont suivi le carnaval ont été et sont encore très nombreux. Ils ont lieu en général dans la salle du Conservatoire, située elle-même au centre de la ville, et pourvue de parterre, loges, galeries, etc.; le bénéficiaire trouve là préparé à l'avance tout ce qui lui est nécessaire, orchestre et instrumens, dont on lui épargne même les frais de transport, attendu qu'ils restent toujours dans l'établissement. On ne paye pour la salle que la modique somme de 75 fr., à laquelle on en joint une autre de 30 fr. pour les billets et le personnel obligé. Il n'existe nulle part un établissement où les artistes trouvent des conditions aussi raisonnables. Henri Vieuxtemps, élève de Bériot, bien qu'âgé de treize ans seulement, a excité des transports universels, par la manière à la fois profonde, délicate et brillante, dont il a exécuté plusieurs compositions de Bériot, Rhode et Mayseder. Il a donné trois concers, il a joué quatre fois au théâtre, et en outre dans quatre concerts donnés par d'autres artistes; toujours la salle a été comble, toujours il a joué avec un rare talent, principalement le délicieux quintette, en la bémol de Mayseder, avec lequel il a chaque fois produit un véritable enthousiasme. Lui et les frères Müller, laisseront chez les Viennois un souvenir ineffaçable. Notre excellent pianiste Talberg a prêté au bénéficiaire l'appui de son talent, et il a joué un nouveau morceau de sa composition : Fantaisie sur les thèmes de *D. Giovanni*, l'une des plus brillantes et des plus difficiles que l'on ait entendues jusqu'ici.

Quant au reste des concerts, peu ont été remarquables; on a exécuté au bénéfice d'un établissement de bienfaisance, l'*oratorio de Moïse*, composé par Lachner, morceau qui renferme plusieurs passages remarquables; et la *Jérusalem délivrée* de Stadler, autre oratorio qui n'a produit qu'un médiocre effet; en revanche les six concerts spirituels ont présenté un vif intérêt. Voici quelle en a été la composition : 1er *concert.* 1° Simphonie en *ut* majeur, de Beethoven; 2° Chœur en *ré* majeur de l'*oratorio de Saül*, par Haendel; 3° Concert en *ut* majeur pour le piano, composé par Beethoven, exécuté par M. Talberg, artiste de la chapelle impériale; 4° *Credo* tiré de la seconde messe de Chérubini. 2me *Concert.* 1° Simphonie en *ut* de Mozart (avec la fugue); 2° *Veni, sancto Spiritus*, de Towaschek; 3° Ouverture d'*Ali-Baba*) par Cherubini; 4° Hymne de Mozart (*Gotheit! dir soy Preis.*, 5° Chœur en *ut* majeur, tiré de l'*oratorio de Saül*, par Haendel.

3me *Concert.* 1° Ouverture de *Foniska*, de Cherubini; 2° Chœur double de l'*oratorio de David pœnitente*, de Mozart; 3° La consécration de la musique, peinture musicale caractéristique, en forme de symphonie, composée par Louis Sphor, d'après une poesie de Carl Pfeiffer; contenu de cette symphonie : 1re *Partie.* Largo, silence solennel de la nature avant la naissance de la musique.—Allegro, la nature s'animant, après la création, des sons naturels.—Agitation des élémens. 2me *Partie.* Chant de nourrice, danse, sérénade. 3me *Partie.* Musique guerrière.—Départ pour la bataille.—Sentimens de ceux qui restent en arrière.—Retour des vainqueurs.—Prière en actions de grâces. 4me *Partie.* Musique funèbre.—Chant de consolation. 4me *Concert.* 1° Symphonie en *fa*, de Beethoven; 2° Chœur en *sol* mineur, tiré de l'*orotorio de Saül*, par Haendel; 3° Morceau de concert pour le piano, composé par C. M. de Weber, exécuté par M. de Bocklet; 4° Marche avec chœurs, de Beethoven; 5° *Credo* de la 4e messe de Cherubini. 5me *Concert.* 1° Simphonie en sol mineur, de Mozart; 2° *Misericordias*, chœur de Mozart; 3° Concerto de Beethoven, pour le violon, exécuté par H. Vieuxtemps; 4° Introduction de l'*oratorio de Saül*, par Haendel. 6me *Concert.* 1° Ouverture et introduction de *Fernand Cortez*, par Spontini; 2° Grande fugue de Mozart; 3° Symphonie de Spohr: la consécration de la musique, l'exécution de ces diverses œuvres classiques, a été sans contredit des plus remarquables. Les deux morceaux pour le piano, par Beethoven et Weber, ainsi que le morceau de violon de Beethoven, exécutés par MM. Talberg, de Bocklet et Vieuxtemps, ont été joués supérieurement. M. Talberg fait tous les jours un nouveau pas vers la perfection. Comme il doit bientôt se rendre à Paris, vous pourrez vous en convaincre par vous-même, et voir comment cet immense talent a su se frayer une route nouvelle, où il marche sans rivaux; et si j'appelle si souvent votre attention sur M. Talberg, c'est qu'il n'est arrivé à cette hauteur que depuis une année seulement; car, avant cette époque, les musiciens non plus que les critiques, n'auraient jamais pu pressentir le point de perfection où il est arrivé depuis. M. de Bocklet est assurément un pianiste distingué, son improvisation est peut-être même une des plus riches; cependant son jeu est plus net et plus brillant que large et vigoureux, aussi fait-il d'autant moins d'effet dans un local vaste, que peu à peu nous nous sommes habitués à voir disparaître la faiblesse relative de son du piano, par le secours d'une exécution passionnée et remplie de nuances, comme aussi par l'emploi de toutes les améliorations particulières aux mécanismes des nouveaux instrumens. C'est à notre célèbre *Moschelès*, que revient la gloire d'avoir créé cette nouvelle école, dans laquelle il a principalement prouvé qu'il était possible de montrer son individualite en exécutant les œuvres des grands maitres, et de s'élever, par l'exécution, jusqu'au grand nom d'artiste, quand même l'exécutant ne serait pas lui-même compositeur. L'ancienne école, au contraire, pouvait plaire par l'exécution pure, nette et régulière de ses adeptes; mais aujourd'hui elle ne peut plus exciter un haut degré d'intérêt, à moins qu'un grand talent de composition ne vienne completer la mesure, et assurer à l'exécutant le nom de véritable artiste.

Je rappellerai ici un principe émis par un célèbre critique dramatique de l'Allemagne, principe qui fut dans l'origine le sujet de vives controverses: les comédiens qui ne font pas preuve d'une puissance de création, et qui se bornent à réciter leurs rôles avec toute la correction possible, ceux-là, dis-je, ne sont pas des artistes. En suivant cette analogie, on arrivera à diviser en artistes et en virtuoses, les pianistes dont le nombre s'accroît chaque année, et, conformément à ma précédente distinction, on décorera du nom d'artistes ceux qui, outre qu'ils auront surmonté de grandes difficultés techniques, auront encore su créer un genre d'exécution remarquable et propre à eux seuls, ou bien auront fait preuve d'un grand talent de composition, tandis qu'on n'accordera que le nom de virtuose à celui dont tout le talent se borne à s'être rendu maître de la partie technique de son art. C'est d'après cette division logique, que dans ma prochaine lettre je caractériserai les pianistes de Vienne. Pour revenir à mes concerts spirituels, la plupart des morceaux qu'on y a exécutés sont assez connus; je ne vous parlerai donc que de deux nouveautés, l'ouverture d'Ali Baba d'abord, qui, isolée du corps de l'opéra, n'a pas été bien comprise. L'instrumentation militaire est d'un assez grand effet, mais ne paraît pas convenir parfaitement dans une salle de concert. J'appelle au contraire toute votre attention sur la peinture musicale de Spohr, en forme de symphonie; cette œuvre remarquable a excité un vif intérêt. J'attends avec impatience le moment où elle doit être publiée, afin d'en faire une étude approfondie, avant de vous en donner une analyse détaillée. Je me bornerai aujourd'hui à dire que c'est un morceau du plus bel effet, et instrumenté avec un rare talent.

REVUE CRITIQUE.

ÉTUDES pour le violon, avec accompagnement d'un second violon, divisées en deux parties, et composées par Louis Spohr.

Le premier cahier de ces études renferme une partie des exercices de la Méthode de Violon de Spohr, qui a été publiée à Vienne. L'auteur a également emprunté à cette Méthode, pour le second cahier, un thème varié et les *Soli* de son neuvième concerto, en supprimant seulement les observations contenues dans la Méthode sur la manière d'exécuter ces différens morceaux. Nous n'examinerons pas jusqu'à quel point il est permis d'extraire de tels exemples d'un ouvrage complet, et de les publier arbitrairement, comme quelque chose de spécial et d'indépendant de tout autre œuvre. Cette question est du ressort d'un autre tribunal, et, en abandonnant volontiers la solution à d'autres, nous nous bornerons à dire quelques mots sur les Études que nous avons par-devers nous.

Bien que ces études soient de l'école de Spohr, et même en les supposant accompagnées de ses observations, elles ne devraient encore être considérées que comme des *exemples pratiques* donnés à l'appui de sa théorie. Mais, du moment qu'elles sont publiées dépourvues de remarques et comme *Études* (ainsi que le permet, en effet, leur forme), elles fournissent matière à quelques réflexions critiques. Nous dirons tout d'abord que cette teinte monotone des œuvres de l'auteur (je veux dire ce caractère élégiaque de ses compositions, qui est presque parvenu à faire école), se retrouve dans les Exercices dont il est ici question, que cette circonstance n'a pas laissé d'influer sur leur contexture, et qu'elle ne peut avoir que des résultats défavorables pour ceux qui sont appelés à les étudier et à les exécuter.

Le moyen le plus sûr de tomber dans la monotonie, et de ne voir constamment les choses que sous un même point de vue, partiel et isolé, c'est évidemment de pratiquer toujours la même chose, de suivre toujours la même impulsion, de ne changer que la *forme* de ses œuvres, en leur conservant invariablement le même caractère intime. Il est donc naturel de craindre que ceux qui méditeront ces études, ne courent le danger d'adopter une direction trop uniforme, trop invariable dans leur exécution. En effet, nous avons reconnu en écoutant les élèves de Spohr, cet artiste si justement célèbre, que la monotonie était le cachet caractéristique de leur jeu. Assez souvent on remarque dans leur exécution quelque chose de voilé, de sombre, nous dirons même quelque chose de traînant, de fatigant; et si les concertos de violon de Spohr, d'ailleurs si bien écrits, ne sont pas accueillis avec plus d'intérêt par le public, nous ne l'attribuons qu'à cette seule raison. Et notre observation ne s'applique pas seulement à la France, mais aussi à l'Allemagne, où c'est chose rare que d'entendre exécuter des concertos de Spohr.

Parmi les études dont nous nous occupons, les exercices en *fa* majeur (*le Rondo*) et les exemples de *Staccati* en *si* majeur sont ceux qui nous ont plu davantage.

Les uns et les autres ont un caractère animé, piquant, et ils n'ont rien d'ingrat pour celui qui étudie, pendant que tous les autres modèles ne sont guère que des répétitions de ceux que l'on trouve dans les autres méthodes de Kreutzer, Rode et Fiorillo.

Quant aux variations contenues dans la seconde partie, elles offrent presque tous les coups d'archet en usage; mais elles sont de moindre importance que les morceaux de la première partie; elles ne sont du reste présentées que comme de purs exercices.

Le concerto est trop avantageusement connu, pour qu'il soit possible d'en faire l'objet de quelques remarques nouvelles. Au résumé, ces études, dont le nom du compositeur garantit le mérite, auraient apparu avec plus d'avantage à une époque antérieure à celle où Paganini a prouvé quel riche ensemble de ressources offre le violon, et que cet instrument si petit et si simple, est le plus noble organe des sensations intimes de l'artiste. Dans tout autre moment, nous aurions adressé au compositeur nos remerciemens de son œuvre estimable; tandis qu'aujourd'hui nous n'avons pu nous empêcher de nous permettre ces observations.

NOUVELLES.

*** On travaille à l'Opéra-Comique; les maçons, les charpentiers, les peintres, sont occupés. Jusqu'ici, on ne parle pas encore des artistes engagés. La nouvelle administration nous inspire de la confiance, nous espérons qu'elle a senti que pour relever ce théâtre jadis si populaire, il faut des chanteurs, des chœurs et un excellent orchestre, sans cela, il serait encore *mort-né*.

*** Madame Feuillet Dumas, harpiste très distinguée, a donné à Marseille deux concerts, le premier à l'école spéciale de musique, le second au théâtre; elle a obtenu un brillant succès.

*** (*On écrit de Londres*). — Parmi les artistes les plus distingués que la saison a rassemblés à Londres, on cite particulièrement un *Signor Mazoni*, violoniste italien. Les journaux anglais vont jusqu'à le comparer à Paganini, et l'Atlas dit à ce sujet : Tous deux s'élèvent au-dessus du cercle des virtuoses ordinaires, tous deux ont dans les doigts de certains passages inexécutables pour tout autre, tous deux déploient une originalité, résultat d'une étude toute particulière, tous deux enfin composent des œuvres qui perdraient de leur prix, si elles étaient jouées par d'autres artistes. La grande différence qui distingue Paganini de tous les autres virtuoses, consiste dans l'universalité de ses études; on doit lui donner le nom d'*universal artiste*, parce que, possédant les mêmes avantages que tous ses rivaux, il a en outre sa propre individualité. Paganini est également grand, comme exécutant et comme compositeur. Mazoni exécute des difficultés qu'aucun autre ne pourrait aborder, à l'exception de Paganini; mais il lui manque du goût, et une véritable éducation musicale. Avec un talent mécanique bien inférieur à celui de M. Mazoni, un artiste vulgaire, pourvu qu'il exécute de la bonne musique, fera toujours plus de plaisir que le virtuose italien. Il signor Mazoni est de plus un compositeur médiocre, qui ne ferait pas mal d'étudier l'harmonie. Dans le concert donné par ce violoniste, M. Moschelès a joué avec le bénéficiaire un duo pour piano et violon, composé sur le menuet d'*Iphigénie*, de Gluck, et sur la cavatine *di Piacer*, etc. Le public a applaudi avec transport M. Moschelès, tant comme pianiste que comme compositeur. Cet habile artiste jouit en général d'une immense réputation, dont il est digne sous tous les rapports. On ne saurait donner trop d'éloges à la manière habile dont il dirige les concerts philharmoniques. Au troisième concert de cette belle institution musicale, il a joué un concerto fantastique (encore inédit); ce morceau doit le placer à la tête des grands maîtres de notre époque. Les deux plus brillantes représentations à l'opéra royal ont été jusqu'à présent, celle du *Barbier* et celle de la *Gazza ladra*. Tamburini, dans le rôle de Figaro, n'a pas fait autant de plaisir que Lablache; mais mademoiselle Julie Grisi a jeté le public anglais dans un véritable enivrement. Les journaux de Londres prétendent qu'elle réunit au pathétique sublime de madame Pasta, l'inimitable agilité de mademoiselle Sontag comme actrice; ils ne trouvent qu'e madame Malibran qui puisse lui être comparée. Nous nous permettrons de trouver l'éloge un peu exagéré.

*** M. Artot, qui s'intitule à tort *premier violon du roi des Belges*, après avoir passé inaperçu à Paris, éprouve le même sort à Marseille, où il essaye de se faire entendre. Ce jeune homme a besoin de travailler beaucoup, et, avec un bon maître, il a des dispositions naturelles, mais cela ne suffit pas par le temps qui court.

*** Lord K... était le plus grand mélomane des trois royaumes il réunissait, une fois par semaine, tout ce que Londres renferme de musiciens, de chanteurs et de compositeurs distingués. Un soir du mois dernier, il annonça un concert extraordinaire, et fit de plus nombreuses invitations que de coutume. La société fut reçue dans un vaste salon tendu de velour noir, avec les armoiries du lord, brodées en argent. Aux quatre coins de la salle brûlait une lampe ardente qui jetait une lugubre clarté. L'orchestre était dans la pièce à côté, séparé de la compagnie par une simple tenture. On fut étonné de l'idée de Milord; mais les dames s'apercevant que la blancheur de leur teint était plus éclatant dans ce salon lugubre, attendirent avec patience que la musique se fit entendre. Elle commença par le fameux *Stabat*, et fut suivie des morceaux les plus brillans de *la Messe des Morts* de Lesueur, Bientôt un coup de feu retentit, et troubla toute l'assemblée qui se leva en tumulte; mais elle devint immobile en entendant le chant majestueux et lugubre du *Requiem*. L'effroi était dans tous les cœurs; un domestique accourut en s'écriant : « Milord s'est brûlé la cervelle!... » En effet, on le trouva étendu et sans vie sur le divan d'un élégant boudoir. Sur la cheminée était un écrit ainsi conçu : « Je m'ennuie; j'adore la musique; je veux que l'harmonie la plus douce accompagne mon dernier soupir : cela vaut mieux que de finir dans les infirmités. J'ai ordonné aux musiciens d'exécuter un *Requiem* après qu'ils auraient entendu un coup de pistolet; c'est ma mort qu'ils annoncent. S'ils ne l'ont pas fait qu'on ne les paie pas; ils m'auront volé le repos de mon âme. Je dis un dernier adieu à mes invités, et les engage à suivre mon exemple. »

*** L'accord parfait du piano est une chose aussi difficile que rare, même à Paris, le centre européen de tout ce qui s'appelle habile et distingué dans son genre. C'est donc avec la conviction de rendre service à beaucoup de pianistes, que nous annonçons ici l'arrivée de M. Kellermann, qu'en effet, comme accordeur de piano, fait des merveilles. S'adresser à lui, par écrit, franc de port, rue des Martyrs n° 6.

*** La société philharmonique de Londres ne compte que *six* membres honoraires, voici leurs noms : MM. Auber, Hummel, Meyerbeer, Mendelsohn-Bartholdy, Lesueur et Onslow. Les directeurs de cette belle institution musicale, pour 1834, sont : MM. Cramer, Dance, Mori, Moschelès, Mauntain, Weichsel et sir Georges Smart.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

Pixis. Impromptu pour le piano à 4 mains, sur des motifs du Revenant op. 127 — 7 fr. 50

Chopin. Fantaisie, sur des airs nationaux polonais, op. 13, pour piano et orchestre, 15 fr. — Avec quatuor, 12 fr. — Piano seul, — 7 fr 50.

Meyerbeer. Le ricordanze arietta per Mezzo soprano. — 3 fr.

Tolbecque. Quadrille de contredanses, suivies de valses, sur des motifs du Revenant pour le piano, 4 fr. 50. — En quintette, pour 2 violons; 2 flûtes: 2 flageolets.

Publiée par Janet et Cotelle.

Beauplan. Notre-Dame de Bon-Secours.
— L'Ermite et le Paladin.
— Les Papillons.
— Dites-moi d'espérer.
— Le Jaloux et la Coquette.
— Le Voyageur.
— Mon Isaure.
— Cherchez qui vous aime.
— Douce Marie.
— Mon pauvre Pierre.
— Le Denier d'Argent.
— Le Repos, *nocturne*.

(Prix de chaque : 2 fr. avec accomp. de piano, et 1 franc avec guitare.)

Jane Gray. — 2 fr.

Adam.—Souvenirs, Mélange d'airs de différentes époques, arrangé pour le piano. — 6 fr.

Voici les thèmes sur lesquels M. Adam a composé ce joli mélange : Air de *Calin Musset*, composé vers 1240. — La Clochette, air composé sous Henri III. — Air composé en 1590. — Air de *Haendel*, 1600. Air de *Rameau*, 1735. — Tambourin de *Rameau*, 1735.

Muzard.— Le Bal des Champs-Elysées, quadrille de contredanses, et un galop, pour le piano. — 4 fr. 50 c.

— La Brise du Matin, quadrille pour le piano. — 4 fr. 50 c.

Les mêmes, en quintette et pour orchestre.

Le n° 19 de la *Gazette musicale* contiendra, la biographie de M. Onslow, et le portrait de ce célèbre compositeur.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi* : Robert-le-Diable. — *Mercredi* : la Muette. — *Vendredi* Gustave. — *Samedi* au bénéfice de M. Adolphe Nourrit, la Vestale.

THÉATRE ITALIEN et **OPÉRA-COMIQUE** Relâche.

CONCERTS. *Dimanche* M. Servais. — *Mardi* : M. Haumann.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 19.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG.
Fr.	c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 11 MAI 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

GALERIE DES ARTISTES CÉLÈBRES.

George Onslow,

ESQUISSE BIOGRAPHIQUE (1).

L'histoire de la vie, de l'éducation intellectuelle et morale d'un grand artiste est, sans contredit, un des objets les plus dignes des investigations de l'esprit humain. En effet, ce genre d'étude nous conduit à pénétrer d'un regard plus profond, plus intime, dans le travail mystérieux de l'âme d'un être à qui nous croyons appartenir par les liens d'une étroite parenté; il nous révèle les rapports qui s'établissent entre le génie et l'art, et les réactions de l'un sur l'autre: cette étude nous fait assister d'une manière instructive au développement et au progrès de dispositions souvent déjà si diversement et si singulièrement nuancées dans leur germe même; elle nous fait enfin suivre d'une manière encourageante, et en excitant en nous le sentiment de l'émulation, l'artiste dans une carrière remplie d'œuvres utiles et glorieuses, sinon pas à pas, du moins au plus près possible.

Nous trouvons les preuves les plus belles et les plus évidentes de la justesse de ces remarques dans l'histoire de l'éducation artistique de l'homme distingué dont le nom figure en tête de cet article. Puisse le petit nombre de traits que nous avons à en communiquer à nos lecteurs, et nos réflexions être accueillis par eux avec bienveillance comme de faibles témoignages de notre intérêt et de notre admiration, jusqu'à ce qu'une main plus exercée se sente en état d'entreprendre dignement et avec plus de succès que nous l'appréciation complète d'un talent si élevé.

M. George Onslow est né à Clermont, en Auvergne, le 27 juillet 1784; son père était le fils cadet d'un lord de ce nom, et sa mère, née de Bourdeilles, descendait de la famille de Brantôme. Bien que l'étude de la musique n'entrât que comme un objet accessoire dans le plan d'éducation que l'on suivait à l'égard du jeune Onslow, elle n'était nullement négligée; car Onslow eut le bonheur d'avoir pour maîtres de piano des hommes tels que Dussek, Cramer et Hüllmantel. Quoique sous la direction de tels professeurs le jeune Onslow dût nécessairement faire assez de progrès, et qu'une éducation soignée eût développé simultanément toutes ses facultés physiques et morales, pendant long-temps son oreille et son cœur restèrent néanmoins fermés à toute impression musicale bien profonde : même, la musique ne produisait guère d'effet sur lui. Il passa deux ans en Allemagne, où il entendit les meilleurs opéras de Mozart supérieurement exécutés; mais il demeura toujours froid. Toutefois, cet Élysée ne devait pas toujours être clos pour lui. Un jour qu'il assistait à une représentation de la *Stratonice*, de Méhul, il éprouva, en écoutant l'ouverture, une sorte de commotion soudaine si vive au fond de son âme; il se sentit tout-à-coup si violemment ému et pénétré de sentimens qui jusqu'alors lui avaient été inconnus, qu'aujourd'hui encore ce moment se présente toujours vivant à sa pensée. Dès cet instant, il vit la musique avec d'autres yeux; elle devint la source de ses plus belles jouissances; elle devint la compagne fidèle et inséparable de sa vie.

(1) Ci-joint le portrait de ce célèbre artiste contemporain.

Onslow avait aussi appris à jouer du violoncelle, afin de pouvoir exécuter en province avec quelques amis les quatuors et les quintetti de Mozart, Haydn et Beethoven. Cette espèce de musique prit alors pour lui un charme tellement attrayant, que non seulement il ne pouvait se lasser de concourir à l'exécution de tous ces œuvres, mais qu'il les fit encore mettre en partition et les étudia au piano avec un tel zèle, qu'il les savait par cœur note pour note. La puissance de la mémoire musicale de notre maître va si loin, qu'en entendant chacun des quatuors de Haydn, de Mozart et de Beethoven, il serait à tout instant en état de dire à chaque exécutant la note qu'il doit attaquer.

Malgré ces études si zélées et si persévérantes, l'idée de tenter le plus petit essai de composition ne s'était pas encore présentée à l'esprit d'Onslow à l'époque dont nous parlons; quand, enfin, un de ses amis en musique l'y excita, en lui prêtant une Théorie de l'harmonie. Dans ce livre, Onslow apprit la manière de former des accords parfaits, des accords de septimes, etc., mais toujours seulement sur le piano, et non la plume à la main. Il venait alors d'accomplir sa 22[e] année, et il se détermina à écrire un quintetto sans aucune autre étude préparatoire; le *mi* du premier violon de la première phrase de son œuvre I, fut *la première note* qu'il coucha sur le papier. Sa manière de procéder était purement *pratique*. Sans descendre à l'imitation servile de ses modèles, il suivit les traces des grands maîtres, ses idoles, cherchant d'abord sa pensée principale, puis entrant dans les détails, mais restant toujours fidèle aux formes, et, pour ainsi dire, à l'économie de ces maîtres, tout en fécondant et en animant ces formes par l'étincelle créatrice de ses profondes sensations intimes.

C'est ainsi qu'Onslow écrivit et publia ses trois premiers quintetti et la première livraison de ses quatuors, 9 œuvres en tout, sans avoir jamais reçu la moindre leçon sur l'harmonie et la composition. Plus il s'adonnait à ce travail avec une ardeur infatigable, plus il puisait à la source de sa riche imagination, plus aussi elle débordait, et ce n'était que dans ces momens d'abondante et de haute inspiration qu'il ressentait quelquefois le besoin d'un principe propre à le diriger, le manque de connaissances plus approfondies dans le domaine de la science musicale. Il choisit et prit donc pour maître l'excellent professeur Reicha, et fit avec lui un cours complet de composition musicale. Si, M. Reicha avait encore besoin de notre éloge, ou d'aucun éloge en général, nous n'aurions certes rien de mieux à faire que de raconter, d'essayer de peindre cette vive gratitude, poussée jusqu'à l'enthousiasme, avec laquelle M. Onslow se souvient toujours de ses leçons spirituelles et instructives.

Voici la liste exacte et complète de tous les œuvres écrits et publiés par M. Onslow :

25 Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle;
21 Quintetti pour 2 violons, alto et 2 violoncelles;
1 Sonate pour le piano;
9 Trios pour piano, violon et violoncelle;
6 Duos pour piano et violon;
3 Sonates pour piano et violoncello;
2 Sonates à 4 mains pour le piano;
4 Airs variés pour le piano;
1 Toccata pour le piano;
2 Symphonies à grand orchestre;
L'Alcade de la Vega, opéra en 3 actes;
Le Colporteur, opéra en 3 actes.

Nous ne saurions terminer cette esquisse biographique, sans communiquer encore à nos lecteurs un trait de la vie de notre maître Onslow, trait qui prouvera mieux que tout autre chose combien la musique est devenue pour lui une seconde vie; combien elle remplit et domine son âme de sa toute-puissance; trait qui prouvera, disons-nous, que les créations d'Onslow doivent nécessairement être rangées parmi les œuvres artistiques du premier rang; car ils sont le produit immédiat des riches facultés d'une âme incessamment préoccupée d'un seul et même objet, le langage d'un sentiment puissant et dont rien n'est venu troubler l'essor.

Onslow avait à peine terminé le premier allegro d'un quintetto, qu'il fut dangereusement blessé à la chasse. La balle l'avait atteint au visage, et, après avoir traversé la partie gauche de la tête et déchiré les organes de l'ouïe, elle s'était fixée dans la nuque, où elle est demeurée, n'ayant pas pu être extraite. A l'entrée de la nuit de ce jour malheureux, deux idées vinrent, au milieu des plus horribles douleurs, s'emparer avec force de l'esprit d'Onslow presque déjà livré au délire; la première de ces idées était qu'il ne pourrait pas maintenant terminer sa composition; la seconde était une pensée purement musicale. Ces deux idées, et surtout la dernière, mirent le pauvre malade dans un tel état d'agitation, et donnèrent à une fièvre déjà très-forte, un tel degré de violence, qu'il ne parvint à l'adoucir et à la calmer quelque peu qu'en s'efforçant de noter au crayon cette pensée musicale, pendant qu'il était en proie aux douleurs les plus cuisantes. Il n'a jamais voulu rien changer à cette production singulière, et c'est ainsi qu'elle forme, sous le titre *dolore a delirio*, le second paragraphe de son 15[me] quintetto, dont les

deux derniers morceaux peignent l'état de convalescence et de guérison du maître.

L'auteur de cette esquisse biographique a toujours attaché un grand intérêt à savoir de quelle manière les musiciens-créateurs se sont préparés intérieurement et matériellement à leurs travaux, parce qu'il considère la connaissance de ces détails comme le moyen le plus sûr de découvrir le point de vue esthétique et poétique d'où l'artiste envisage et saisit son sujet. Quelque différens, quelque remarquables même que soient parfois ces préparatifs et toutes les petites circonstances, souvent risibles, desquelles dépend fréquemment le cours plus ou moins rapide et abondant de la source inspiratrice, comme, par exemple, nous voyons tel homme qui n'est apte à composer que lorsqu'il a mis la dernière main à la toilette la plus recherchée; tel autre, que lorsque son oreille est largement régalée du miaulement d'une douzaine de chats; un troisième qui ne se sent disposé à travailler qu'à la clarté des bougies; tel autre, enfin, qu'après qu'il s'est enivré de vin ou d'amour, etc.; quelque grande, disons-nous, que soit la diversité et la singularité de ces dispositions préparatoires, il semble, toutefois, qu'au fond, et sous les rapports les plus essentiels, il ne faille admettre que deux situations différentes de l'artiste au moment qu'il se met à l'œuvre: celle où le compositeur n'a aucune idée ou aucun sentiment arrêté sur ce qu'il se propose de faire, et où, uniquement excité par de vagues sensations naturelles du Beau musical, il lie une pensée à une autre, en leur donnant de certaines formes d'après le *patron* d'usage— et cette autre situation où, au contraire, le compositeur rattache tous les élans de son imagination à un point de départ fixe et déterminé; où il a besoin d'être dans une disposition d'âme facile à reconnaître et à suivre dans sa cause, dans son développement et dans ses résultats, afin que l'inspiration musicale revête et anime ses productions de formes musicales appropriées au sujet. On pourrait appeler la première de ces situations une disposition *purement musicale;* l'autre une disposition *musico-dramatique.* Les compositeurs qui se trouvent dans le premier cas se mettent au travail avec cette pensée: « *Je veux écrire un quatuor pour des instrumens à cordes, un vrai quatuor où aucun instrument ne domine en particulier, mais où tous jouent un rôle essentiel, et concourent à l'ensemble d'après leur nature propre et éventuelle. C'est ordinairement par un* allegro *que commence tout quatuor: je pourrai bien faire aussi une courte introduction. Mais non, que l'*allegro *prenne tout de suite son essor avec énergie et fraîcheur! Mais comment, et dans quel ton? dans quel mode? Le dernier que j'ai fait était en* ré mineur; *faisons en un en* mi bémol! *Et le mouvement? eh bien! ceci viendra avec le motif!*—et là dessus notre artiste se met à composer. L'un se chante quelques phrases à demi-voix; — l'autre les cherche en jouant sur son instrument; — un troisième consulte un recueil de pensées écrites; car celui-là a l'habitude de mettre sur le papier les idées musicales qui se présentent souvent à son imagination, tantôt au milieu de la foule, tantôt dans le calme de l'isolement, afin d'en ajouter d'autres plus tard, ou de les développer plus longuement et plus largement. — Le premier motif est-il ainsi trouvé et convenablement développé à l'aide des ressources du contrepoint; est-il redit une fois avec quelques légères variantes par la basse et par les autres instrumens, soit dans le même ton, soit dans un autre, mais toujours d'une manière plus intéressante à cause de l'accompagnement habilement changé et du caractère différent des instrumens, peut-être aussi en raison d'une adroite interruption au moyen d'une pensée épisodique analogue qui pourra simultanément reparaître plus tard avec l'idée première, etc. etc.; alors, en thèse générale, la première reprise du premier morceau se trouve faite. Pour la seconde reprise, on se sert habituellement de la première pensée principale dans un autre ton, avec de légers changemens mélodiques et rhythmiques, en émettant une nouvelle idée intermédiaire qui ramène convenablement vers la fin du morceau au motif principal. C'est dans cette partie que beaucoup de compositeurs mettent un prix particulier à offrir un résumé aussi concis que possible du tout; en conséquence à reproduire, peut-être encore une fois ensemble, du moins quant aux traits principaux de leur production, souvent même celles de leurs idées qui offrent quelquefois l'expression la plus contraire. C'est de cette même façon que se fait ensuite l'adagio et l'œuvre tout entier. Il nous semble superflu d'ajouter que, dans cette manière de procéder, la partie esthétique n'est pas entièrement perdue de vue. Si le premier motif de sa composition est sérieux et d'une teinte sombre, notre empirique a sans doute assez de goût pour ne pas donner le même caractère à sa pensée accessoire. Si son idée principale se développe en tons soutenus et quelque peu graves, sans doute la pensée accessoire, pour former contraste, se produira avec une allure légère, agréable, badine, et sous des figures de couleurs diverses; sans doute, enfin, des phrases suaves et mélodiques succèderont à des phrases purement harmoniques, etc. De cette façon, un tel œuvre, par l'unité à la fois et la variété de l'expression, par des formes nouvelles et originales, par l'entrelacement habile de formes musicales intéressantes, peut certaine-

ment mériter, et obtiendra sans contredit le nom d'une production artistique; car il aura toujours la puissance d'émouvoir notre cœur; d'en faire vibrer, du moins par momens, les cordes sympathiques; de nous pénétrer tantôt d'une émotion religieuse, d'un sentiment de compassion ou d'amour; tantôt de désirs, de joie, ou d'un transport de ravissement. C'est là, en effet, tout ce que peut, tout ce que doit nous offrir l'art : seulement il pourrait, il devrait produire ces effets d'une manière, je suis tenté de dire plus systématique.

Les compositeurs du second genre, que nous sommes portés à désigner par l'épithète de *dramatiques*, et qui doivent avoir une idée arrêtée, un sentiment positif de l'objet de leur production, ces compositeurs jouissent du grand avantage d'avoir d'avance au même degré la certitude de l'effet de leurs œuvres qu'ils sont sûrs d'avoir réussi à choisir les seules et vraies couleurs qui convenaient à leurs peintures, et à trouver ces formes mélodiques, harmoniques et rhythmiques dont le caractère déterminé est sur-le-champ compris et saisi par tous les êtres bien organisés. Mais, malheureusement, ou ces artistes tombent ordinairement dans un genre de peinture qui très souvent est indigne de l'art, ou ils ne savent pas donner à leurs compositions ce charme indicible qui fait de la musique le plus sublime de tous les arts et un langage universel pour tous les êtres sensibles, charme qui réside en partie dans ce qu'elle a de non positif, dans ce vague qui admet cent interprétations différentes pour un seul et même ouvrage, et qui, dès-lors, exprime les sensations de chaque auditeur à sa manière et selon son besoin.

C'est dans ce second genre que Ch.-M. de Wéber a écrit une grande partie de ses compositions de musique instrumentale; que Beethoven a écrit, nous serions porté à dire, tous ses ouvrages importans, et c'est avec intérêt que nous voyons le jeune Berlioz, talent déjà distingué, suivre jusqu'à présent la même route avec le succès le plus incontestable.

La méthode de composition musicale que nous avons désignée en premier lieu, était en général celle de notre immortel Mozart, celle de notre père Haydn dans ses compositions de musique instrumentale; elle est exactement celle de Hummel de Moschelès et d'Onslow. De tels compositeurs tombent rarement dans la faute de se livrer à des peintures musicales, et Mozart n'a presque jamais encouru de reproche sous ce rapport.

Si j'ai réussi, dans ce qui précède, à indiquer suffisamment, sous les points de vue généraux, ce qu'il y a de caractéristique dans la manière de composer de l'artiste à qui cet article est consacré, il ne me reste plus à présenter à mes lecteurs que quelques observations spéciales pour leur en offrir un portrait fidèle et aussi achevé que possible, du moins tel qu'il est en ce moment devant ma pensée.

En ce qui concerne la partie technique des travaux d'Onslow, c'est-à-dire la disposition et l'exécution matérielle de ses œuvres, et notamment de ses quatuors et de ses quintetti, elle est au-dessus de toute critique. Partout on y trouve la pureté harmonique la plus parfaite jointe aux combinaisons les mieux raisonnées du contrepoint; partout les différentes parties de ses ouvrages offrent de l'harmonie et les proportions les plus belles; jamais on n'y remarque des longueurs fastidieuses; jamais cette brièveté qui est un indice d'une imagination dépourvue de ressources. Partout règne la symétrie la plus accomplie; et si nous apercevons avec plaisir, çà et là, l'espèce de prédilection avec laquelle notre célèbre maître a (d'ailleurs avec un goût exquis) traité la partie du violoncelle, jadis son instrument favori, à côté de celle du premier violon, nous ne pensons pas qu'il ait besoin d'être justifié à cet égard, ne fût-ce que parce que ces deux instrumens, ayant, par la nature des choses, une prépondérance essentielle, on doit aussi, de préférence, établir entre eux un contact plus intime. Une seule réflexion se présente encore dans cet examen des œuvres d'Onslow sous le rapport technique, réflexion qui, par ce qu'elle a de remarquable, ne nous paraît pas devoir être passée sous silence. Si nous exceptons un certain élan plus libre dans le développement d'idées partielles qui avaient peut-être particulièrement frappé Onslow, il nous semble que, non seulement à partir de son 4[e] quintetto et de son 7[e] quatuor, c'est-à-dire à partir de l'époque, où il a joui des excellentes leçons de Reicha, mais encore pendant tout le reste de sa carrière de compositeur, carrière d'à peu près trente ans, il n'a pas fait de progrès essentiels; car nous trouvons l'empreinte de toutes les qualités éminentes que nous avons fait ressortir plus haut, aussi bien et au même degré dans ses premiers que dans ses derniers œuvres, et nos lecteurs pourront facilement se convaincre de la vérité de cette assertion, en examinant avec quelque soin des passages isolés de l'auteur, comme, par exemple, de certains endroits du deuxième quintetto. Dans le principe, ce quintetto n'avait pas de finale. A l'occasion d'une nouvelle édition, vingt-deux ans plus tard, Onslow eut l'idée d'y en ajouter un. Ce morceau lui a réussi, comme tous ceux qu'il a composés en dernier lieu; aussi porte-t-il le même cachet que ceux-ci, et cependant il est parfaitement en harmonie avec le reste de l'œuvre dont il s'agit et ne se distingue ni par des beautés poé-

tiques d'un genre différent, ni par une facture plus parfaite.

En ce qui concerne la poésie, le caractère intime des compositions de notre maître, nous sommes encore obligés, eu égard aux limites étroites de cette feuille, de nous borner à des observations générales, à des assertions sans preuves formelles à l'appui.

A la vivacité la plus extrême du sentiment, qui, chez lui, prend facilement le caractère de l'exaltation et même de la passion, M. Onslow joint de la profondeur et d'une énergie d'expression tellement excentrique qu'en traitant, par exemple, un sujet sérieux, ainsi que cela lui arrive souvent, ses compositions s'imprègnent d'une mélancolie quelque peu sombre, qui forme, en général, le cachet essentiel, la couleur dominante de son talent musical et poétique. — La grâce et la douceur, les désirs langoureux et passionnés à la fois, la mélancolie touchante, les doux ravissemens intimes de l'âme et d'autres mouvemens semblables, tantôt plus tendres, tantôt plus animés, plus rians, lui paraissent être un peu plus étrangers; du moins, lorsque ses sensations prennent cette direction, ses couleurs sont souvent trop vives, trop renforcées : son sérieux devient alors de la gravité; sa douleur dégénère en torture; sa plainte, en profonds gémissemens; sa gaieté s'exhale en bruyans transports.

Malgré le haut degré de perfection que M. Onslow a atteint dans la composition du quatuor, perfection qui le rapproche à beaucoup d'égards, plus que tout autre, du sublime Beethowen, nous sommes amenés à reconnaître que l'individualité de notre maître l'appelait plutôt et le rendait plus particulièrement apte au genre le plus élevé de la composition, soit purement instrumentale, soit instrumentale et vocale à la fois. D'un autre côté, il faut aussi reconnaître que, parmi les plus grands maîtres, il n'en est aucun qui, pour toutes les parties d'un nombre de compositions si considérable, se soit toujours maintenu, comme Onslow, au même degré de pureté et de mérite dans l'exécution de ses travaux.

A notre avis, la critique la plus minutieuse ne pourrait non plus trouver quelque chose à reprendre dans les *premiers* morceaux de presque tous les œuvres d'Onslow, dans tous ses menuets, dans presque tous ses finales. Enfin, on doit également compter encore comme un mérite à M. Onslow de n'avoir jamais voulu tenter de s'élever à l'exemple de Beethoven, au-dessus de cette forme qu'a consacrée, pour ainsi dire, tout un siècle pour le genre du quatuor; lui qui certainement a compris Beethoven mieux que personne, et qui saurait sans doute l'imiter jusque dans ses élans les plus sublimes.

Nous croyons n'avoir rien à ajouter à ce qui précède, pour motiver et justifier nos éloges, notre manière de voir, quant aux grands mérites de cet artiste si distingué.

Onslow s'est encore essayé avec bonheur dans le style de la symphonie. Son grand œuvre de cette espèce, et ses trios et duos, si parfaits pour le piano, ont obtenu le plus grand succès en Allemagne, et y ont été rangés au nombre des chefs d'œuvre classiques. On sait depuis long-temps la haute réputation qu'ont acquise à notre maître ses opéras, et notamment le *Colporteur*. Puisse M. Onslow, qu'il est permis de considérer comme une des gloires de son pays, continuer encore long-temps à signaler son génie dans le domaine d'un art où l'admiration des véritables connaisseurs lui a déjà tressé la couronne qui est due à son mérite éclatant!

François Stoepel.

EXPOSITION

DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE DE 1834.

Depuis quelques années l'industrie française a fait d'immenses progrès, et c'est à l'idée heureuse des expositions publiques qu'est dû en grande partie cet élan d'une noble émulation qui ne peut que tourner au profit de tous les arts et de tous les métiers. Aussi n'a-t-on qu'à jeter un coup d'œil sur les comptes-rendus des expositions précédentes, pour voir combien elles ont successivement montré d'accroissement, soit sous le rapport du nombre des exposans, soit sous celui de la perfection des objets. Les fabricans qui d'abord n'avaient pu prétendre qu'au mérite d'égaler leurs rivaux de l'étranger, les dépassèrent quelques années plus tard; et ceux qui leur étaient jadis inférieurs étaient alors devenus leurs égaux. Si aujourd'hui, peut-être, quelque branche d'industrie est encore en arrière, attendez une prochaine exposition, et vous verrez. Le moment n'est pas éloigné où la France va se mettre à la tête de toutes les industries du monde civilisé.

Quant aux objets de notre spécialité, le fait est déjà accompli. Rien de plus beau, de plus fini, que les instrumens de musique qui sortent des ateliers de Paris. Il fut un temps où la France, pour la plus grande partie de ces instrumens, était tributaire de l'étranger. Aujourd'hui le rôle est changé, c'est elle qui en fournit bon nombre aux autres pays. Que ce soit l'élégance extérieure qui les fasse rechercher; peut-être, car le goût français, vraiment unique pour les formes, est partout reconnu. Mais ce ne serait pas là un motif de préférence

pour les musiciens connaisseurs, et il est certain qu'un piano *d'or* ne ferait pas la célébrité des Erard si elle ne leur était acquise par de modestes pianos de bois.

Un fait digne d'attention, et qui doit être fécond en heureux résultats pour la culture de la musique en France, c'est le progrès que la fabrication des instrumens a fait dans les provinces. A l'exposition de cette année ce ne sont plus les facteurs de la capitale qui seuls viennent se disputer la palme. Ceux des départemens viennent aussi prendre part à la lutte. Marseille, Nantes, Rouen et autres villes, ont envoyé des pianos, des violons, des instrumens à vent; et un professeur, vieillard modeste et peu connu jusqu'ici, est venu apporter une machine dont il se sert pour l'enseignement de la musique, et dont l'ingénieuse combinaison ferait honneur à tout habile mécanicien.

Ce n'est pas après une inspection rapide et superficielle qu'on peut apprécier des objets qui exigent un examen approfondi. Nous nous réservons de revenir dans des articles spéciaux sur les détails des instrumens, et de tout ce qui a rapport à la musique. Il suffira aujourd'hui de donner un aperçu général ou statistique musicale de l'exposition; nous espérons qu'elle ne sera pas sans intérêt pour nos lecteurs.

Sur les 2,443 exposans qu'indique le catalogue des produits admis à l'exposition, il y a 94 facteurs d'instrumens et luthiers, dont 81 de Paris et 13 des départemens.

Parmi les instrumens, les pianos sont en plus grand nombre; mais nous croyons exagére le chiffre de 130 que donne l'introduction du livret. Nous n'en avons pu compter que 92; mais il est possible que tout n'y soit pas encore.

Voici le relevé des facteurs et luthiers :

57 facteurs de pianos.
9 — de harpes.
4 — d'orgues.
15 — d'instrumens à vent.
3 — d'instrumens à percussion.
13 luthiers.

Ajoutez à cela : 7 fabricans de cordes;
1 fabricant de tuyaux d'orgue;
1 fabricant de soufflerie mécanique pour orgues;
2 imprimeurs de musique en caractères mobiles; et enfin l'inventeur de la mécanique pour l'enseignement; en tout : 105 exposans d'objets ayant rapport à la musique.

A l'exposition de 1827, il n'y en avait que 57.
— — 1823 — — 37
— — 1819 — — 13
— — 1806 — — 12
— — 1802 — — 5
— — 1801 — — 2

Quant à l'exposition de 1798 qui fut la première, ou pour mieux dire, qui ne fut qu'un essai, nous n'avons pu nous procurer de renseignemens. Mais il est probable que dans le tableau que nous venons de présenter le nombre des exposans ne s'éleverait pas beaucoup au-dessus du zéro.

CONCERTS DE MM. SERVAIS ET HAUMANN.

Un violoncelliste du Conservatoire, un de ces naïfs et crédules disciples comme il en faut aux professeurs de la rue Bergère, bien nourri des préceptes pratiques et prescriptions de l'école, était assis près de moi au concert de M. Servais. Ce pauvre jeune homme faisait vraiment peine à voir; doué de la foi la plus robuste pour des procédés d'enseignement qu'il avait appris à regarder comme les seuls infaillibles, son instinct musical l'attirait cependant malgré lui vers les beautés d'exécution inusitées pour son oreille; l'œil automatiquement fixé sur les doigts du jeune artiste, l'oreille captivée par les sons qui s'échappaient de son archet, partagé entre l'étonnement et une admiration involontaire, il ne ressemblait pas mal à un diable dans un bénitier. L'anxiété de ce virtuose en herbe m'intéressait fort; une exclamation y vint mettre fin, il s'écria : *D'où diable vient-il donc? celui-là!* Effectivement M. Servais ne vient pas de chez vous, mon jeune ami, mais ce n'est un reproche ni pour votre école ni pour lui; seulement on a le tort fort grave de vous habituer à croire que le talent ne peut pousser et croître que dans votre pépinière.

Le public qui n'a pas de préventions, applaudit le talent où il le trouve, et M. Servais, sans aucun doute, a tout lieu d'en être content, trop content peut-être. Le public, en effet, se laisse aller aux impressions du plaisir qu'il éprouve; il sent et ne juge pas, tandis que de leur côté les artistes prennent souvent pour des éloges sans restriction les applaudissemens qui leur ont été seulement accordés à titre d'encouragement. Ce n'était pas le cas cette fois; ce qui n'empêche pas de penser que M. Servais a trop de talent pour se laisser aveugler par ces témoignages d'admiration sincères mais irréfléchi. Quel que soit son mérite, il n'oubliera pas qu'il est au début de sa carrière que si dans les arts on n'arrive jamais à la perfection, un artiste, quelque consciencieux et heureusement doué, en approche chaque jour avec l'émulation et le travail.

M. Servais tombe dans un défaut commun à tous les exécuteurs, il prend pour les beautés des difficultés habilement vaincues: c'est une grande erreur. Les difficultés considérées uniquement comme difficultés n'ont aucune valeur en musique. Un instrumentiste doit s'attacher à n'être pas arrêté par elles dans l'expression d'une pensée musicale; mais aussitôt qu'elles ne sont pas rendues nécessaires pour servir de développement à cette pensée, les difficultés ne sont plus rien, rien qu'un vain bruit, une adresse de prestidigitateur. Cet avis impartial et consciencieux, nous prions M. Haumann de le

prendre un peu aussi pour lui lorsqu'il se complaît à *paganiniser*. Paganini, le plus grand exécutant de notre époque a découvert de nouveaux moyens de parler le langage musical, et sous ce rapport les violonistes ont raison de suivre les voies nouvelles qu'il leur a ouvertes; regarder Paganini comme un prodigieux faiseur de difficultés, c'est tout-à-fait le méconnaître; il faut laisser ces petits moyens de produire de l'effet à la médiocrité, qui n'en peut avoir d'autres. Il y a de par le monde de ces mauvais plaisans qui, à défaut de talent, obtiennent des applaudissemens à l'aide de grimaces, c'est une pauvre ressource. M. Haumann méprise trop ces *farceurs de société* pour user de pareils expédiens. Lorsque, comme entre ses mains, le violon a cessé d'être un simple instrument, pour devenir un puissant moyen d'expression, qu'on est parvenu comme lui à se rendre entièrement maître du mécanisme, il faut cesser de se faire imitateur, il faut se créer une manière, un langage à soi... si c'est possible.

Les artistes de tout genre qui ont concouru aux concerts de MM. Servais et Haumann, nous excuseront si pour cette fois nous ne parlons pas d'eux; nous les trouverons ailleurs.

CONCERT AU BÉNÉFICE DE M. BUTEUX.

Ce n'est pas sans une certaine répugnance que nous entreprenons de présenter au public un compte-rendu de ce concert, qui n'a pas été ce qu'il devait, ni ce qu'il pouvait être, et cela par la seule raison que l'on avait, sans qu'on puisse en deviner le motif, dépouillé ce concert de l'appui moral qui devait en assurer le succès, et qui est, en thèse générale, la condition absolue de la réussite de toute entreprise. Nous allons nous expliquer.

La recette de ce concert était destinée à réparer une partie de la perte de fortune qu'un artiste estimable a récemment éprouvée. Dès lors, et bien que les exécutans fussent les artistes des concerts du Conservatoire, réunis au même directeur; bien que ce concert se donnât dans le même local, à la même heure que ceux du Conservatoire, et qu'il ait été soutenu par les mêmes artistes chantans qui se font entendre dans ces derniers; le concert dont il s'agit ne devait pas porter le nom de *Concert du Conservatoire*. Les places les plus chères n'étaient occupées qu'à moitié; la recette ne s'est pas élevée au-dessus de 2,000 francs; non seulement une très grande partie des artistes manquait (il ne s'est présenté, par exemple, que cinq violoncelles); non seulement, on était instruit d'avance de cette sorte de désertion, mais on pouvait encore lire sur plus d'un visage que ce n'était pas le huitième des concerts de la société.

La symphonie de Beethoven en *ut mineur* a été cependant dite d'une manière assez satisfaisante, et les chants délicieux de l'adagio ont produit leur effet accoutumé sur les auditeurs, nonobstant la disproportion déjà mentionnée en ce qui concerne les violoncelles. Mme. Damoreau a, comme de coutume, mérité et enlevé tous les suffrages. M. Hiller, un de ces jeunes artistes qui font la gloire de l'époque actuelle, M. Hiller, dont le zèle pour l'art véritable est égal à son talent, a exécuté le sublime concerto de Beethoven en *si bémol*, avec une habileté et un discernement dignes d'un élève de Hummel et d'un virtuose qui est pénétré de la haute portée de sa vocation. Si nous avions quelque chose à désirer, quant au jeu de M. Hiller, ce serait d'y avoir à remarquer, à côte de cette énergie et de cette onction allemande qu'il sait y mettre, quelques élans de plus de ce feu sacré qui électrise les nerfs des auditeurs.

Nous ne saurions trop recommander aux jeunes compositeurs l'étude de la partition de ce concerto, qui doit, sans contredit, être placé au rang des plus brillantes créations de l'esprit de l'art humain.

Le morceau qui a obtenu le plus de succès est le fameux quatuor de Méhul de l'*Irato*, qui a été chanté avec un ensemble admirable par Mes. Damoreau et Froment, et MM. Nourrit et Levasseur, il a été redemandé. Quel est celui des compositeurs qui se sont fait remarquer pendant les cinq dernières années, qui pourrait se vanter d'avoir écrit un morceau semblable sous le rapport d'une verve caractéristique et de la vérité dramatique?

Le fragment de la symphonie de M. Hiller est déjà connu des amateurs, et estimé d'après sa juste valeur. Dans ce morceau, on reconnaît partout l'homme de talent et l'homme studieux qui s'est fixé un noble but, et qui s'y avance avec autant de conviction et de bonne foi que de succès. Nous avons retrouvé M. Haumann avec toutes ses brillantes qualités et tous ses défauts; mais il est juste de dire que les premières l'emportent de beaucoup sur les seconds. L'ouverture de *Robin des bois* a produit tout l'effet qu'une comparaison avec l'exécution *habituelle* des artistes du Conservatoire rendait possible.

Puisse M. Buteux n'avoir plus à donner des concerts à son bénéfice!

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Berlin le 4 mai 1834.

Madame de Méric, du théâtre *de la Scala* de Milan (qu'il ne faut pas confondre avec madame Méric Lalande), fait maintenant ses débuts sur le théâtre de la *Kænigstadt*; elle a déjà paru avec avantage dans *la Gazza ladra* et *Semiramide*. Madame Schroëder Devrient fait le plus grand effet dans les rôles de donna Anna, Desdemona et Julia; le talent qu'elle déploie comme actrice excite une vive admiration. Le jour de la Passion, Spontini a donné un concert spirituel au profit des veuves d'artistes attachés à la chapelle ou au théâtre du roi. En vertu d'un contrat, la recette de ce concert appartient de droit à Spontini; mais celui-ci y renonce tous les ans, et elle sert à alimenter la caisse établie par cet habile compositeur, sous le nom de *Spontini-fonds*. On a entendu dans ce concert la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, qui produit partout le même enthousiasme, l'oratorio d'Haydn: *la Création*, est une concertante composée et exécutée par le premier flûtiste de l'Allemagne, M. Fürstenau de Dresde. L'ensemble de ce concert ne mérite que des éloges. M. Fürstenau, qui joue l'adagio avec bien plus d'expression que Drouet, possède en outre avec une sûreté peu commune, toutes les difficultés techniques de son instrument, surtout pour ce qui a rapport aux trilles et aux accords. Il est en outre compositeur distingué, et nous n'hésitons pas à affirmer qu'il pourrait faire sensation en France. Les frères Eichorn sont partis pour Saint-Pétersbourg. Le petit Vieux-Temps vient d'arriver dans notre ville.

NOUVELLES.

*** M. Véron reste directeur de l'Opéra; c'est par le commencement que finit la comédie qui se joue dans la rue Le Pelletier depuis deux mois.

*** La lettre adressée par M. Véron à tous les journaux contient, suivant nous, une vérité incontestable. « *Moi, Véron, directeur de l'Opéra, par la grâce du gouvernement de juillet, j'ai fait en habile spéculateur un marché lucratif; ce marché est bon et valable et j'en exige de bon droit l'exécution.* Et en effet il n'y a pas plus de raison pour ne pas tenir le traité fait avec M. Véron qu'il n'y en aurait pour rompre celui d'un fournisseur du ministère de la guerre. Chaque citoyen est obligé, par les garanties que l'on exige de lui, à l'exécution des traités faits avec le gouvernement, même s'il y perd toute sa fortune. Comment, de son côté, le gouvernement, qui ne *donne jamais caution*, ne serait-il pas forcé à les exécuter? M. Véron est cette fois *dans son droit*, et, puisque plus d'une fois nous lui avons adressé des reproches que nous croyions fondés, il est de notre devoir de le défendre aujourd'hui, quand même!

*** Peu d'engagemens nouveaux sont faits jusqu'ici à l'Opéra-Comique; nous y verrons *Lestocq* représenter avec les mêmes ressources que M. Paul avait à sa disposition; c'est, suivant nous, un mauvais début; il aurait mieux valu employer la subvention pour payer les artistes jusqu'au mois de septembre, et leur donner un congé jusqu'au moment où leur présence fût nécessaire aux répétitions et r'ouvrir un théâtre nouvellement organisé. Peu importe au public si une salle de spectacle est nouvellement décorée; il demande à l'Opéra-Comique des acteurs et des CHANTEURS surtout!!!

*** Notre correspondant de Berlin nous avait annoncé le départ de mademoiselle Heinefetter pour Saint-Pétersbourg; nous apprenons aujourd'hui qu'elle a débuté à la cour, à l'occasion d'une brillante fête donnée dans le palais impérial, et qu'elle a obtenu un succès d'enthousiasme.

*** *Enfans-prodiges*. Louis Lee de Hambourg, jeune violoncelliste, âgé de douze ans, fait fureur dans sa ville natale. Le petit Vieux-Temps vient de faire les délices de Vienne, et les frères Eichorn excitent partout des transports d'enthousiasme.

*** On écrit de *Stockolm*: Nous avons entendu avec satisfaction M. Fatschek, harpiste du théâtre italien de St.-Pétesbourg. Ce virtuose se distingue surtout par la délicatesse et l'élégance de son exécution. La harpe sortie des ateliers Erard de Londres, est la plus sonore que nous ayons jamais entendue. Grâce aux soins de M. Berwald, maître de chapelle de la cour, l'Académie de musique est ici très florissante, et donne de brillans concerts.

*** On écrit de *Leipzig*: Le 20 avril a eu lieu le concert au bénéfice des pauvres; le morceau le plus remarquable était une ouverture de *Medelsohn Bartholdi, Mecresstille* (2). Elle a produit un puissant effet. C'est un ouvrage extrêmement remarquable, et qui place ce jeune compositeur en première ligne, parmi les auteurs vivans. MM. Vieux-Temps, élève de Beriot, et Louis Lacombe, élève du Conservatoire de Paris, ont donné leur concert le 22. Nous avons déjà parlé à plusieurs reprises de M. Vieux-Temps; quant à M. Lacombe, il fait honneur au Conservatoire et à son maître M. Zimmermann. Le concerto de Hummel en *la*, qu'il a joué avec force, rondeur et énergie, lui a valu plusieurs salves d'applaudissemens. Il a encore joué les variations de *ma Fanchette*, un des premiers œuvres de Henri Herz, et nous n'avons pu nous abstenir de la pensée que l'exécution de ce morceau valait mieux d'être vue, que d'être entendue. (1) Le temps est passé où le public se laisse prendre par ces jongleries; il faut du solide. M. Bode, une basse-taille fort distinguée, nous a fait entendre plusieurs morceaux de chant bien choisis: cet artiste est très aimé du public.

*** Les Psaumes de Marcello s'exécutent aux concerts du Conservatoire de Bruxelles, et produisent beaucoup d'effet.

*** Un opéra hollandais, *Sappho*, paroles de M. G. Lennep, littérateur de talent, musique de M. G. van Borel, tous deux Hollandais, a été représenté à Amsterdam et a obtenu du succès: c'est la première tentative de ce genre qui a été faite.

(2) Calme de la mer.

(1) Expression de la *Gazette musicale* de Leipzig, du 30 avril 1834.

Musique nouvelle,

Publiée par A. Grus.

Korr (H), La ci darem la mano, et Lin char dalvino, fantaisie et rondo pour le piano. 5 fr.

Publiée par Delahante.

Prumier, op. 42. Souvenir de la révolte au sérail, pour harpe. 6 fr.

Lebel, souvenir de don Juan, deux mélanges faits pour piano chaque. 5 fr.

Rigel, n° 47, les Souvenirs d'Aix, duo pour piano, violon et violoncelle (*ad. lib.*) sur la Romanesca et un air montagnard. 5 fr.

Publiée par Breitkopf et Haertel, à Leipzig.

Cherubini. Ouverture d'Ali Baba, pour orchestre. 12 fr.

— La même pour le piano. 2 fr.

Mendelsohn Bartholdi. Ouverture des Hébrides, pour orchestre 8 fr.

Gotze (C.). Variations instructives pour le violon avec accomp. d'un second violon, pour servir d'études des positions les plus en usage dans l'art de jouer le violon. 1re 2e 3e position. Op. 20. cahier V. 3 fr. 50 c.

— Le même. 4e position. Op. 20. cahier VI. 3 fr. 50 c.

Losekk (Ch.). Trois morceaux sentimentaux pour violoncelle avec accompagnement de piano-forté. 1 fr. 50 c.

— et *Kummer*. Introduction et variations pour pianoforté et violoncelle. Op. 19. 4 fr.

Pape (L.). Quintetto pour 2 violons, alto et 2 violoncelles. 6 fr.

N. B. Les prix sont nets et sans remises.

Operas et Concerts de la Semaine.

THÉATRE ITALIEN et OPÉRA-COMIQUE Relâche.
CONCERTS. *Dimanche* M. Servais. — *Mardi*: M. Hanmann.

Gerant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.



Georges Onslow.

Lith. de Thierry Fr[illegible]

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 20.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
Fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

LA **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 18 MAI 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

Origine de l'Orgue.

Parmi ceux dont l'âme s'ouvre à des impressions religieuses, lorsqu'ils entendent les sons majestueux et puissans de ce merveilleux instrument, peut-être en est-il seulement quelques uns qui n'ignorent pas que c'est chez les peuples païens de l'Orient qu'il faut aller chercher les premières traces de son invention.

Le Persan *Giaffar*, de la race des *Barmécides*, si célèbre dans toute l'Asie, avait l'habitude de faire des voyages considérables avec son père, homme d'un grand savoir, dans le double but d'apprendre à connaître les hommes, et de mieux s'instruire de ce que les pays étrangers renfermaient de curieux et de remarquable. Il n'était pas encore parvenu à sa vingt-unième année qu'il perdit ce seul ami, ce seul guide. Cependant, le désir de parcourir le monde était déjà trop profondément enraciné chez lui, pour qu'il eût pu résister au besoin de continuer à le satisfaire. Il poursuivit donc, pendant plusieurs années encore, accompagné de trois frères puînés, le cours de ses voyages d'exploration d'après un plan qu'il s'était tracé.

Giaffar avait toujours entendu parler avec trop d'étonnement et trop d'admiration de l'extrême magnificence de la cour du calife *Haroun al Raschid*, à Bagdad, pour que ces relations répétées sur les richesses de ce puissant souverain et sur la beauté si généralement vantée du pays qu'il gouvernait, n'eussent pas dû porter sa curiosité au dernier degré de vivacité, et le déterminer enfin à s'y rendre avec ses compagnons.

A leur arrivée dans la grande ville, les quatre frères s'efforcèrent long-temps, sans succès, de former quelque connaissance intéressante parmi ses habitans, lorsqu'enfin le hasard capricieux, mais quelquefois propice, leur fit rencontrer plusieurs Européens avec lesquels, par suite d'une conformité d'âge et de sentimens, ils contractèrent bientôt une liaison des plus intimes, qui les décida à se réunir dans la même maison.

Un goût passionné pour la musique, que tous ces jeunes gens partageaient au même point, était un lien de plus pour resserrer leur amitié; les trois frères de *Giaffar*, ainsi que lui-même, possédaient des connaissances toutes particulières et une grande adresse en ce qui concernait la manière de se servir des instrumens de ce temps. Les frères *Giaffar* étant intérieurement dévoués au christianisme, cette circonstance donnait lieu chez eux à des réunions fréquentes, attendu qu'ils étaient forcés de se livrer à leurs exercices de piété dans leur maison, avec une grande réserve et portes closes. Pendant que quelques uns d'entre eux entonnaient les hymnes édifiantes et les psaumes de pénitence du rite chrétien, deux autres accompagnaient tour à tour le chant avec les instrumens qui existaient alors.

Il était impossible que le secret de ces réunions demeurât long-temps caché; les fenêtres de la salle de prière donnant sur la rue, les passans furent attirés par les sons inaccoutumés et étrangers, et le peuple se rassemblait donc avec curiosité devant la maison pour écouter ce nouveau chant. Aussi, sous peu de jours, le bruit en parvint jusqu'au trône du calife, dont il réveilla l'intolérance religieuse dans toute sa force. Sur-le-champ, *Haroun al Raschid* fit intimer à tous les chrétiens la défense la plus sévère de tenir encore des réunions et de chanter des cantiques; toutefois, il leur

laissa la liberté de se livrer chez eux en particulier et isolément à leurs exercices de dévotion.

Giaffar ne supporta qu'impatiemment cette défense du calife; cédant à l'indignation qu'il en ressentait, il ne songea plus qu'aux moyens de l'éluder, et sa connaissance parfaite des instrumens de musique, jointe à sa grande adresse en mécanique, le conduisirent bientôt à son but. Il conçut l'idée hardie de fabriquer un nouvel instrument dont le son surpassât celui de tous les autres en force et en beauté, et qui, en outre, offrît à celui qui en jouerait, la possibilité d'imiter la voix humaine jusqu'à s'y méprendre. Dès-lors il ne connut plus de repos. Se livrant à des expériences sans nombre; consacrant tous ses instans à l'exécution de son projet, et repoussant le sommeil, plutôt que d'interrompre ses essais, il s'abandonnait avec ivresse à ce charme que procure d'avance la création d'une œuvre dont le pareil n'existe point encore. Il ressentait dans toute sa force ce charme dont l'action est tellement puissante sur une imagination vivement frappée de son sujet, que toutes les facultés de l'homme se concentrent sur un seul point; que le monde extérieur, avec tous ses délices, avec toutes ses attractions, disparaît à ses yeux comme un objet qui s'évanouit dans l'ombre.

Aussi, *Giaffar* ne se laissa décourager par aucun mécompte, rebuter par aucun obstacle, et, ô triomphe! le plus heureux succès vint couronner ses efforts. — En moins de six mois, il parvint à achever un instrument d'une dimension énorme, auquel il donna le nom d'ORGUE, et dont la ressemblance avec notre orgue se bornait probablement à ce qu'il était pareillement animé par le souffle du vent.

Ravi de son œuvre, transporté de bonheur, le Barmécide se hâta d'en faire l'usage auquel il l'avait destiné, et, matin et soir, il s'en servit pour s'accompagner ses prières et ses hymnes. Du reste, comme il avait, à dessein, placé son instrument gigantesque aussi près que possible de la fenêtre; en peu de jours, il attira de nouveau l'attention du peuple oisif, et il fut une seconde fois dénoncé auprès du calife comme ayant enfreint sa loi; puisque, disait-on à *Haroun*, malgré sa sévère défense, le Barmécide continuait à avoir chez lui des réunions, et qu'on y entendait le chant d'un grand nombre de voix d'hommes.

En écoutant ce rapport, *Haroun al Raschid*, se livrant au plus violent courroux, ordonna de surprendre les chrétiens dans leur salle de prière, de les enchaîner, et de les amener ainsi devant le seuil de son trône. — Le lendemain matin, *Giaffar* goûtait, comme de coutume, le plaisir de chanter ses prières, en s'accompagnant des sons solennels de son orgue, lorsque, soudainement, la porte d'entrée de sa maison fut assaillie et enfoncée à grands coups redoublés, pendant que mille voix demandaient, en vociférant, au nom du calife, à pénétrer dans l'intérieur. Le chanteur ferma avec calme les portes de son orgue, et regarda la foule furieuse se précipiter dans son appartement, jeter des regards étonnés autour d'elle, et chercher d'un œil avide cette réunion de chrétiens qu'elle avait compté y trouver. Sur la sommation du commandant de la troupe, de faire paraître ses complices, *Giaffar* répondit avec tranquillité qu'il n'en avait pas. Ne pouvant le croire, les hommes d'armes se précipitèrent alors dans toutes les dépendances de l'appartement, de plus en plus frappés de surprise de ne rencontrer personne, et passant toujours, sans s'y arrêter, devant l'orgue qu'ils auraient pris d'autant plus volontiers pour toute autre chose qu'un instrument que l'esprit inventif de *Giaffar* avait trouvé le moyen de cacher artistement les tuyaux, et de donner au tout une forme semblable à celle d'une armoire. Après de longues recherches infructueuses, les soldats s'emparèrent de l'accusé, et le traînèrent devant le redoutable siége du calife.

Celui-ci se mit à considérer long-temps le Barmécide d'un air menaçant, dont la sévérité, cependant, se changea insensiblement en étonnement, lorsque le calife eut remarqué le calme ingénu de *Giaffar*.

« Jeune insensé! furent ses premières paroles, quelle » est la raison qui te fait si peu estimer la vie que tu » oses contrevenir à mes ordres? — Seigneur, répon- » dit avec franchise le noble Barmécide, l'aspect du » juge sévère et juste rassure l'innocence méconnue. » — Mais, reprit le calife, moi-même j'ai entendu » chez toi le son de plusieurs voix humaines et de plu » sieurs instrumens; car, moi aussi, je me suis rendu » sous tes fenêtres, et, cependant, on n'a trouvé ni tes » frères ni tes autres compagnons dans la foi chré- » tienne. Avoue-le, où sont ils?

Sur la réponse réitérée de l'accusé qu'il n'avait pas tenu d'assemblée, et qu'il s'était réellement trouvé seul au moment où l'on s'était emparé de lui, *Haroun al Rashid* répliqua avec douceur et bonté: «Jeune » homme, tu parais avoir reçu une éducation soignée; » ton air me plaît; ta jeunesse excite ma pitié; je suis » enclin à te pardonner; mais sois sincère, et dénonce les » complices de ton délit! — Sans doute, répondit *Giaffar*, » tu ne voudrais pas faire grâce au misérable qui trahi- » rait ses amis et ceux auxquels il tient par les liens du » sang! »

» — . Eh bien! s'écria d'une voix tonnante le » puissant calife rendu à toute sa colère; que dès » aujourd'hui tous les chrétiens soient jetés dans les » fers!..

» — Cela pourrait bien ne durer que quelques heures, » reprit *Giaffar*; car la vérité bien évidente de ma dé- » claration les délivrerait, sans doute, bientôt. Par » cette raison, ô seigneur, convaincs-toi toi-même! » Fais apporter ici l'armoire fermée qui est dans ma de- » meure, je l'ouvrirai en ta présence, et je te rendrai » ainsi la lumière de tes yeux; car tu verras sortir de » cette armoire mon innocence dans tout son éclat.»

Muet et étonné, le calife envoya chercher l'armoire mystérieuse, et se rendit dans l'intervalle auprès d'*Abassa*, sa sœur bien-aimée, à qui il communiqua la singulière et obscure histoire, dont le récit excita la curiosité de la princesse au même point que celle de *Haroun*, et lui fit demander avec instance à son frère de permettre qu'elle assistât à son dénouement.

Rentrant dans la salle d'audience, ils y arrivèrent juste au moment où *Giaffar* était occupé à remettre péniblement en ordre le mécanisme, sans doute encore quelque peu grossier, de son instrument. *Abassa* jeta un regard sur celui dont la position mystérieuse et le courage tranquille avaient disposé d'avance son cœur à le voir avec intérêt; la jeunesse et la beauté de *Giaffar*, dont elle ne put s'empêcher d'être frappée, achevèrent de déterminer la princesse à devenir la protectrice du Barmécide.

Suivant les mœurs de l'Orient, *Abassa* était couverte d'un voile fort long; il cachait tellement son visage et toute sa personne, que l'on pouvait à peine apercevoir le feu étincelant de ses beaux yeux et deviner l'élégance parfaite de sa taille d'Hébé.

A la vue d'*Abassa*, le Barmécide éprouva, de son côté, une émotion si vive, qu'à la seule pensée du tyran, il tressaillit involontairement de crainte. Bientôt, cependant, il parvint à se remettre; alors, d'un ton respectueux, il demanda à *Haroun* la permission de s'asseoir sur le siége adapté à son armoire, faveur qui, certes, n'était pas facilement accordée à un mortel; mais que cette fois le calife octroya au Barmécide par un mouvement de tête bienveillant, et, après que *Haroun* eut pris place sur une magnifique ottomane à côté de sa sœur, *Giaffar* commença à jouer. Ravi, transporté de ce phénomène inattendu, *Haroun al Raschid* se leva de son siége avec les démonstrations de la joie la plus vive, et, comme s'il eût craint de perdre un seul des tons surnaturels qui lui causaient ce ravissement, il s'approcha doucement et à petits pas de l'armoire mystique. Mais, plus que lui encore, la sensible *Abassa* tressaillit intérieurement, parce que l'admiration que lui causait un si merveilleux talent remplissait son cœur de sensations plus pénétrantes encore que n'avaient fait d'abord les formes et l'extérieur attrayant du Barmécide.

Quelque imparfaite (relativement parlant) que dût être la structure de l'instrument inventé par *Giaffar*, cependant, l'effet admirable de son mécanisme invisible agit sur la princesse avec une singulière puissance; l'empire enchanté de la musique semblait tout-à-coup s'ouvrir tout entier à ses sens ravis; elle ressentait déjà toutes ces impressions magiques que la musique la plus parfaite produit sur l'âme de tous ceux dont l'éducation morale n'a pas été totalement négligée, et qui agissent surtout avec une force particulière sur le cœur d'une fille jeune et tendre. Celui d'*Abassa* jura un éternel amour au premier objet qui semblait répondre à ses plus secrètes rêveries, et elle se promit de s'assurer celui de *Giaffar*, au prix, s'il le fallait, des plus grands sacrifices.

Le calife assaillit maintenant le créateur d'une merveille si enchanteresse de cent questions sur sa construction, et le Barmécide s'empressa de satisfaire ses désirs. *Haroun* examina le mécanisme de l'ORGUE jusques dans ses détails les plus minutieux, et ne put s'empêcher d'admirer et l'étendue des connaissances et la hardiesse d'imagination du jeune artiste. « Et cette » œuvre colossale, dit-il à *Giaffar*, c'est toi même qui » l'as créée? cet édifice gigantesque, tu l'as achevé » sans le secours de personne? » Animé d'une noble fierté par la conscience de son droit, *Giaffar* répliqua: « Oui, seigneur; je voulais adoucir pour moi » la rigueur de tes ordres. »

Respectant cet essor libre d'un esprit supérieur, le calife se tourna, sans répondre, vers sa sœur, pour connaître son avis sur ce qu'il avait à faire.

Alors, de quels sentimens délicieux l'âme du jeune homme, déjà enflammée d'amour, ne se sentit-elle pas comme inondée, quand il vit cette figure gracieuse, à la taille de Junon, se lever de son siége, et qu'il entendit plaider en sa faveur, avec une éloquence irrésistible, une voix qui réunissait en elle tout le charme de la grâce féminine, tout le charme d'une belle harmonie! *Abassa* sollicitait avec tant d'amabilité le pardon du coupable innocent; chacune de ses paroles savait si bien placer dans le jour le plus favorable les qualités de ce jeune homme, qui s'élevait si fort au-dessus de tous les autres par ses rares talens, que le Barmécide sentit s'é-

veiller en lui tous les mouvemens d'amour qui jusqu'alors avaient sommeillé dans son intérieur; au même instant, son âme fut pénétrée d'une énergie soudaine, qui l'éleva au-dessus de tout ce qu'il avait souffert jusqu'à ce moment, et l'en dédommagea au centuple.

Son charmant défenseur continua de demander avec instance à son frère le rappel de l'ordre qu'il avait donné, et *Haroun al Raschid* était beaucoup trop subjugué par son admiration pour qu'il pût résister au sentiment naturel de bienveillance qui avait remplacé dans son cœur les transports de son premier courroux. Ce nouveau sentiment lui fit prendre la résolution de récompenser le jeune étranger en roi, et d'accorder à ses compagnons de foi le libre exercice de leur culte. — Mais *Haroun* ne s'en tint pas là; car, étant presque décidé à apprendre la science musicale du Barmécide, il établit le jeune et savant artiste dans son palais, et assigna à l'orgue, comme au plus rare et au plus précieux des objets qu'il possédait, une place d'honneur dans la plus splendide de ses salles.

Déjà à ce moment l'alliance la plus mystérieuse et la plus étroite s'était formée entre deux cœurs que le plus noble de tous les sentimens — la découverte réciproque de qualités supérieures de l'âme et de l'esprit — savait tellement enflammer, qu'ils pressentaient déjà, chacun en silence, la possibilité de triompher, par l'énergie de leur volonté, des obstacles effrayans que la barrière des convenances élevait entre eux.

Haroun commença alors, dans le premier transport d'un zèle ardent, à consacrer plusieurs heures par jour à l'étude de cet instrument; à se familiariser avec les détails techniques de sa construction, et à essayer d'en tirer des sons conformément aux principes de l'art. Aussi, eût-il dû nécessairement faire en peu de temps de grands progrès, si son enthousiasme ne se fût pas refroidi aussi rapidement qu'il s'était allumé; car le royal ami des arts n'avait reçu qu'une instruction préparatoire bien imparfaite pour l'étude de la musique; il n'avait qu'une très faible dose de patience et de persévérance; même le plus petit effort lui paraissait souvent comme indigne de son illustre personne.

Le charme de la nouveauté ne s'évanouit que trop tôt; bientôt, le zèle de *Haroun* se ralentit, et ce fut avec plaisir qu'il vit arriver à sa cour les ambassadeurs de l'empereur *Charlemagne*, qu'il chargea, à leur départ, d'emporter l'orgue comme un brillant cadeau qu'il offrait à leur maître, avec la conviction que, dans son empire seul, on avait pu s'élever à un tel degré de culture intellectuelle et parvenir à produire un semblable chef-d'œuvre.

Cependant, déjà, à cette époque, et c'est une chose qu'était loin de s'imaginer le calife, doué d'ailleurs d'une instruction si universelle; déjà, tant en Italie que dans les Pays-Bas, l'orgue, *mu par l'eau*, des anciens avait fixé l'attention des esprits investigateurs de ces pays, où l'on y avait effectué quelques petits changemens, non sans importance; mais aucun de ces inventeurs ne paraît, toutefois, être parvenu au degré de célébrité qu'avait si bien acquis et mérité le *Barmécide*. En effet, les annales de l'époque ne font plus mention, postérieurement au règne de *Charlemagne*, que d'un seul individu, du nom de *Georgius*, qui, de Venise, vint se fixer à la cour de *Louis-le-Pieux*. Cet homme réussit à si bien captiver les bonnes grâces du religieux monarque, que celui-ci l'envoya à Aix-la-Chapelle, en donnant des ordres pour que l'on fournît à cet artiste tout ce dont il aurait besoin pour la confection d'un orgue. *Nigellus*, biographe de *Louis-le-Pieux*, et écrivain du IXᵉ siècle, parle de cet orgue dans un poëme latin.

Un autre historien, *Don Bedos de Celles*, est d'avis que cet instrument n'était également qu'un orgue mu par l'eau, et cite dans le 4e volume de son livre intitulé : *Facteurs d'orgues*, à l'appui de son opinion, le passage suivant de l'ouvrage d'*Eginhard : De Translatione et miraculis SS. Marcelli et Petri :*

« *Hic est Georgius, Venetius, qui de patria sua ad » Imperatorem venit, et in aquensi palatio organum quod » græce : hydraula vocatur; mirifica arte composuit.* »

(Il se trouve ici un Vénitien, nommé *Georgius*, qui, de son pays, s'est rendu auprès de l'empereur, et qui, dans le Palais-Impérial d'Aix-la-Chapelle, a construit avec un art merveilleux un orgue qu'en langue grecque on appelle *orgue hydraulique.*)

Cependant, l'historien *Wallafridus Strabo* parle encore d'un autre orgue, qui se serait trouvé dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle; orgue qu'il prétend avoir été confectionné le tout premier, et qui, pourvu de soufflets, dit-il, pouvait être mis en mouvement sans le secours de l'eau; car l'humidité qui mouillait constamment les parties intérieures d'un orgue mu par l'eau et les exposait ainsi à se détériorer, devait naturellement exciter les mécaniciens à réfléchir sur une meilleure construction de cet instrument.

Il est toujours remarquable que, déjà, dès la seconde moitié du neuvième siècle, l'Allemagne possédait des orgues d'une facture assez parfaite, ainsi que d'habiles joueurs d'orgues, bien qu'il n'existe pas de traces des circonstances qui ont d'abord familiarisé ce pays avec

la construction de cet instrument, ou qui ont pu y en amener le perfectionnement.

Un italien, nommé *Zarlino*, raconte que les orgues de notre façon sont venues en Allemagne de la Grèce et par la Hongrie, et que c'est la Bavière qui les a d'abord accueillies. C'est ce même Italien qui nous apprend qu'il y en avait un, dans la cathédrale de Munich, dont les immenses tuyaux étaient fabriqués d'un seul et même morceau de buis.

Abstraction faite de cette assertion, non appuyée de preuves, touchant l'Allemagne, on sait, toutefois, que ce pays (et en particulier la Bavière) se trouvait déjà au commencement du dixième siècle en position de pouvoir envoyer en Italie des joueurs et des facteurs d'orgues; fait qui démontre à lui seul d'une manière incontestable que l'Allemagne a long-temps eu l'avantage d'être dans la possession exclusive de cet art.

Au résumé, il résulte de toutes les recherches qui ont été faites jusqu'à présent, que l'emploi de l'eau dans le mécanisme de l'orgue n'a été, à promptement parler, qu'une aberration de l'esprit humain; puisque les orgues soi-disant *pneumatiques*, ou pourvues de soufflets, existaient bien antérieurement dans un plus grand état de perfection: on sait que, en effet, il n'est pas rare, quand il s'agit d'inventions, de voir l'homme, à force d'expériences et d'investigation, retomber dans un sentier rétrograde, s'y égarer, et l'invention dont il s'occupe ramenée au même état d'imperfection d'où il avait d'abord réussi à la tirer.

Quant à la destinée ultérieure de *Giaffar*; à dire comment, parvenu au poste brillant de premier visir du calife, il jouit de la confiance de *Haroun al Raschid*, au point d'être en quelque sorte son second lui-même, et cela jusqu'au moment où la découverte du mariage secret du *Barmécide* avec *Abassa* changea l'amitié du monarque en haine mortelle; à raconter comment *Giaffar* finit par payer de sa vie le bonheur qu'il avait goûté dans les bras d'*Abassa*; comment, enfin, s'éteignit en lui l'antique race des *Barmécides*—c'est là une série de faits qui ne doivent plus ici trouver de place.

SEYFRIED.

PROCÉDÉ DES CHINOIS

POUR FABRIQUER LES TAM-TAMS ET LES CYMBALES,

PAR STANISLAS JULIEN (1).

Le cuivre rouge, qu'on emploie pour faire des instrumens de musique, doit être allié avec de l'étain de montagne (1), qui ne contienne pas une parcelle de plomb (2).

Pour fabriquer des tam-tams (*Lo*), etc., on prend huit livres de cuivre rouge qu'on allie avec deux livres d'étain. Si l'on veut fabriquer des clochettes ou des cymbales, le cuivre rouge et l'étain doivent être beaucoup plus purs et plus raffinés que pour les tam-tams.

Lorsqu'on veut fabriquer un tam-tam, *il ne faut pas le couler* sous la forme qu'il doit avoir, et le forger ensuite à coups de marteau.

On commence par fondre une feuille épaisse de métal, on la taille en rond, puis on la bat à coups de marteau.

Lorsqu'on veut battre un tam-tam, on étend sur le sol la feuille de métal arrondie, et, si l'instrument doit être d'une grande dimension, quatre à cinq ouvriers se rangent en rond et la frappent à coups de marteau.

De petite qu'elle était, la feuille s'étend et s'élargit sous le marteau, et ses bords se relèvent. Alors l'instrument commence à laisser échapper des sons qui imitent ceux d'une corde sonore. *Tous ces sons partent des points que le marteau a frappés* (3).

Au milieu de ce tambour de cuivre, on forme une bosse ou saillie arrondie, ensuite on la frappe, et les coups de marteau lui donnent le ton. On en distingue deux dans le tam-tam : le ton mâle et le *ton femelle*.

Le ton mâle et le ton femelle dépendent de la saillie plus ou moins grande que l'on doit donner, avec une précision rigoureuse, à la partie relevée en bosse, selon que l'on veut obtenir l'un ou l'autre.

En doublant les coups de marteau, on donne à l'instrument un ton grave.

Observations de M. Darcet sur la note précédente.

Je ne trouve d'exact, dans la note qui m'a été communiquée sur la fabrication des tam-tams et des cymbales à la Chine, que la composition de l'alliage dont l'auteur chinois dit que ces instrumens sont formés.

J'ai analysé 7 tam-tams et 22 cymbales, et je n'y ai jamais trouvé, au cent, qu'environ :

80 de cuivre.
20 d'étain.
100

Il est vrai que l'on m'a communiqué, il y a cinq ou

(1) Extrait d'une *Encyclopédie chinoise des Arts et Métiers* intitulée *Tian-kong-kaï-wc*. Bibliothèque royale, fond de Fourmont, n° 558, tom. 11, pag. 51.

(1) Les Chinois ont deux sortes d'étain, l'étain de montagne et l'étain de rivière. Tous deux se tirent de la province de *Kouang-si*.

(2) Il y a dans le texte chinois : de l'étain qui ne contienne pas la plus légère *vapeur de plomb*.

(3) Littéralement : «partent des points du marteau *froid*.» Le

six ans, une lettre originale d'un missionnaire, qui annonçait à l'ancien ministre, M. Bertin, que les tam-tams contenaient, en outre du cuivre et de l'étain, huit centièmes de bismuth; mais les propriétés de cet alliage, et les résultats des analyses citées plus haut, prouvent que l'ouvrier a trompé le missionnaire en lui donnant ce renseignement.

Je regarde donc comme tout-à-fait prouvé, que c'est au moyen d'un alliage formé avec 80 de cuivre et 20 d'étain qu'il faut fabriquer les tam-tams et les cymbales; mais cette connaissance est loin de suffire pour arriver à fabriquer ces instrumens; car cet alliage est cassant comme du verre, et, si on l'employait tel que le donne la fonte, il serait non seulement impossible de le forger, mais même de se servir des instrumens simplement coulés avec cet alliage, sans les briser. C'est ce qui est arrivé à un tam-tam non trempé, qui avait été fait à l'école de Châlons, pour le roi de Prusse, et au tam-tam de l'Opéra, qui, s'étant fendu, avait été rougi pour le réparer avec la soudure d'argent.

L'alliage de 80 de cuivre et de 20 d'étain est si cassant, surtout à chaud, qu'il peut se pulvériser. Cet alliage a une grande densité; son grain est très fin et sa cassure est presque aussi blanche que celle du métal de cloche.

Les tam-tams et les cymbales ont, au contraire, une moindre pesanteur spécifique et une cassure fibreuse qui présente la couleur de l'alliage de 90 de cuivre et 10 d'étain employé pour la fabrication des canons.

Les morceaux de tam-tams et de cymbales, loin de se briser sous l'effort du pilon, s'y aplatissent et peuvent d'ailleurs être ployés sans casser jusqu'à ce que les deux côtés du morceau forment entre eux un angle de 130 à 140 degrés.

Il suit évidemment de cette comparaison que les tam-tams et les cymbales ne peuvent pas être fabriqués comme le dit l'auteur chinois, et que ce n'est qu'au moyen d'un procédé particulier, *d'un tour de main*, que l'on peut employer l'alliage de 80 de cuivre et 20 d'étain dans cette fabrication.

J'ai fait connaître que *ce tour de main* consistait dans la *trempe* de l'alliage; et, en effet, cet alliage, élevé au rouge cerise sombre et plongé dans l'eau froide, prend aussitôt tous les caractères physiques que présentent les tam-tams et les cymbales; j'ai, d'ailleurs, fabriqué par ce procédé plus de 60 paires de cymbales, et la pratique a tout-à-fait justifié l'opinion qui vient d'être émise.

Remarquez d'abord qu'il n'est nullement parlé de la trempe dans la description chinoise; et cependant, sans cette opération, point de possibilité de fabriquer des tam-tams ou des cymbales. Quant à la confection de ces instrumens, pour tous ceux qui ont employé l'alliage de 80 de cuivre et 20 d'étain, il est, même en le trempant, absolument impossible de forger, et surtout d'emboutir cet alliage. Il faut donc regarger comme un conte fait à plaisir tout ce que l'auteur chinois dit relativement à la coulée de l'alliage en plaque et à l'emboutissage de cette plaque à coups de marteau.

Relativement à la fin de la note de la p. 330, il y a erreur de la part de M. Julien; car l'expérience prouve que l'alliage de 80 de cuivre et de 20 d'étain est bien plus cassant à chaud qu'à froid, même quand on l'aurait laissé refroidir lentement.

En résumé, l'ouvrier chinois a trompé l'auteur de l'article, comme nos ouvriers trompent ou cherchent à tromper les curieux qui visitent les fabriques; et, quant aux procédés de fabrication des tam-tams et des cymbales, voici, je crois, l'idée que l'on doit s'en faire.

On fait forger en cuivre rouge ou en laiton le modèle de l'instrument que l'on veut fabriquer; on donne à ce modèle exactement les formes voulues, en y faisant pénétrer plus ou moins la panne du marteau sur les deux surfaces, de manière à y former la continuité d'enfoncemens sphériques, et de parties saillantes que l'on remarque sur les cymbales, et surtout sur les tam-tams. Le modèle achevé, on s'en sert pour faire un moule en sable, en potée ou en fonte. On compose un alliage contenant au cent, 80 de cuivre pur et 20 d'étain fin; on coule cet alliage en lingot, on le fait refondre, et on en coule la pièce moulée.

Cette pièce, sortie du moule, est ébarbée; on la *trempe* comme on le fait pour l'acier. Si la pièce s'est voilée en la plongeant étant rouge dans l'eau froide, on en rectifie la forme au moyen du marteau, et en la planant à petits coups. On lui donne le ton convenable, soit primitivement en forçant plus ou moins la *trempe*, soit ensuite en récrouissant la pièce par un martelage suffisant; on la gratte, au moyen d'un tour mal centré, comme on le fait pour les chaudrons de cuivre ou de laiton, et l'instrument est alors terminé.

Voilà, en peu de mots, quelles sont les bases de l'art de fabriquer les tam-tams et les cymbales; quant aux détails de l'opération, ils ne peuvent trouver place dans une simple lettre: une époque viendra, jespère, où,

mot *froid* semble indiquer que le métal du tam-tam se bat à *chaud*. L'expérience a démontré que ce métal est cassant lorsqu'on le bat après l'avoir laissé refroidir lentement.

libre de mon temps, je pourrai rédiger et présenter à l'Académie l'art de fabriquer les instrumens de percussion, dont elle a bien voulu me confier la rédaction. En attendant, j'ai donné à l'école des arts et métiers de Châlons et à d'autres fabricans, tous les renseignemens nécessaires pour organiser en France la fabrication des cymbales et des tam-tams; et j'espère que la prochaine exposition des produits de l'industrie prouvera que nous n'avons plus rien à désirer quant à la fabrication de ces instrumens (1).

Liste
DES MAITRES DE CHAPELLE DU VATICAN A ROME
(SUIVANT BAINI).

1551 Geov. Pierluigi da Palestrina, fut obligé de quitter cette chapelle, parce qu'il était marié.
1555 Giov. Animuccia, mort en mars 1571.
1571 On rendit la place à Palestrina.
1594 Ruggero Giavonelli.
1599 Steffano Fabbri.
1602 Asprilio Pacelli, mort en 1623 à Varsovie, âgé de 53 ans.
1603 Franc Suriano.
1620 Vincenzo Ungolini.
1626 Paolo Agossini da Vallerano, mort en septembre 1629.
1629 Vinc. Mazzocbi, mort en octobre 1646.
1646 Orazio Benevoli, mort le 17 juin 1672, âgé de 70 ans.
1672 Ercolo Berhabei di Caprarola, mort à Munick.
1674 Ant. Masini, mort le 20 septembre 1678, âgé de 39 ans.
1678 D.-Franc. Beretta, mort le 6 juillet 1694.
1694 Paolo Lorenzani, mort en 1713.
1713 Tommasso Bai, autrefois tenor, mort le 22 septembre 1714.
1715 Dom. Scarlatti, parti en 1719 pour Londres.
1719 Ottavio Pitoni, mort en février 1743.
1743 Pietro-Paolo Bencini, mort le 6 juillet 1755.
1749 Nicolo Jomelli, coadjutor du précédent, il a renoncé en 1754.
1754 Gio. Costangi, coadjutor en 1755, maitre de chapelle, mort le 5 mars 1778.
1778 Ant. Buroni, mort le 21 décembre 1792.
1793 Pietro Guglielmi, mort le 19 novembre 1804, âgé de 77 ans.
1804 Nic. Zingarelli, il a renoncé en 1811.
1811 Gius. Jannaconi, mort le 16 mars 1816.
1816 Valent. Fioravanti.

REVUE CRITIQUE.

Vous! *Lied*, paroles de M. Barateau, musique de F. Hiller (2).

Il n'est presque pas de peuple de la terre, pour peu que sa vie intime et passionnée ait acquis un certain degré de mobilité et d'énergie, qui soit dépourvu de musique. En effet, aussitôt que le simple langage de la nature ne suffit plus pour l'expression d'une joie vive et animée, ce langage primitif s'élève jusqu'à des sons soutenus, auxquels viennent se joindre les diverses modifications de la hauteur et du mouvement. Ce chant naturel étant alors le résultat immédiat des secrètes impressions de l'âme, il est en même temps le plus fidèle miroir où puissent venir se reproduire les nuances si diverses qui distinguent les différens peuples, tant au moral qu'au physique; et c'est aussi à ce régulateur qu'on peut mesurer avec le plus de certitude les sentimens et l'éducation morale qui caractérisent chacun de ces peuples. Quelle différence, par exemple, ne trouvons-nous pas entre les chants populaires des Espagnols et ceux des Italiens, entre ceux des Italiens et ceux des Français, entre ceux enfin des Français et ceux des Allemands, tous peuples qui cependant exercent entre eux un mutuel échange d'idées! quel intervalle immense ne sépare pas l'Espagnol, appelant à son secours, pour chanter ses boléros, non seulement la guitare, mais encore la danse, le tambourin, et les bruyantes castagnettes! quel intervalle, dis-je, ne le sépare pas de l'Allemand, qui, bien que profondément inspiré, rejette presque toujours les mouvemens de danse, et emploie tout au plus pour s'accompagner un accord qu'il laisse tomber de temps à autre, une suite de tierces, ou bien encore une basse soutenue qu'il fait résonner sur sa guitare! Comme nous nous proposons de traiter plus à fond ce sujet si intéressant, ce peu de mots suffiront pour nous amener à quelques remarques sur la composition ci-jointe.

Le chant populaire de l'Allemagne, ainsi que nous venons de l'établir par ce qui précède, fut tellement, dans l'origine, le résultat immédiat d'une inspiration passionnée de l'âme, qu'il ne se distinguait, pour ainsi dire, du langage ordinaire que par une intonation soutenue, à laquelle se joignait une certaine variété rythmique, dans le cas seulement où l'on voulait peindre l'expression de la joie la plus vive ou de l'enthousiasme le plus exalté, comme dans les chansons bachiques. Pendant longues années, on ne connut aucune espèce d'accompagnement: on ne s'avisa de cette ressource que dans un temps postérieur, et elle forme dans l'histoire du chant populaire ce que nous appellerons la seconde époque. Mais, même à cette époque, le chant allemand resta toujours purement lyrique, exprimant de préférence des sentimens *calmes*, mais *profonds* : aussi se passait-il volontiers de l'ornement de la déclamation, du cortége fastueux d'un riche accompagnement, ou du clinquant des figures mélismatiques, pourvu que son accentuation, naturelle et inhérente à son langage, peignit fidèlement les idées, et que les combinaisons harmoniques se succédassent avec une originalité aussi belle que caractéristique. Cette simplicité de notes et de déclamation, qui s'appuyait sur une belle harmonie, a été détrônée depuis une vingtaine d'années, soit par un goût toujours croissant pour la musique dramatique, soit par les brillantes richesses des virtuoses, peut-être enfin par un progrès de l'art en général. Aujourd'hui, nous voyons dans les romances allemandes (1) des chants, sinon plus profonds et plus passionnés, au moins plus riches et plus ornés; mais, avant tout, une tendance vague et inquiète vers l'expression dramatique; expression qui ne se borne plus, comme autrefois, à reproduire dans son ensemble la couleur de la poésie, mais qui se rétrécit souvent jusqu'à peindre des mots ou des images : aussi a-t-elle besoin des ressources variées de la mélodie, du rhythme et de l'harmonie, et s'appuie-t-elle par-dessus tout sur un riche accompagnement. Le *Lied* qui nous est fourni aujourd'hui par le jeune et habile compositeur dont le nom s'est déjà fait jour par plusieurs productions remarquables, appartient plus à la seconde qu'à la troisième des époques dont nous parlions tout à l'heure; et, bien qu'il nous fût permis de désirer dans l'ensemble de cette œuvre un peu plus de fraicheur de coloris et une plus grande variété mélodique, nous y trouvons cependant une expression si profonde et si vraie, jointe à une originallité si remarquable pour la forme comme pour le fonds, que nous ne pouvons qu'adresser à l'auteur nos vives et sincères félicitations.

(1) Nommés : *Lied*.

(1) Ce curieux article est extrait du dernier numéro des *Annales de chimie et de physique*.
(2) Voir le supplément ci-joint.

NOUVELLES.

*** *Il arrive tous les jours des instrumens nouveaux à l'exposition; pour donner un rapport complet sur chaque genre, nous remettons notre premier article au prochain numéro.*

*** M. Meyerbeer doit arriver à Paris à la fin de ce mois. Il apporte son opéra nouveau entièrement terminé; néanmoins, cet ouvrage ne sera représenté à l'Académie Royale de Musique que vers le commencement de l'hiver. Nous y verrons avant: *la Tempête*, ballet de M. Coraly, musique de Schneitzhofer, et *la Juive*, opéra en cinq actes, de M. Scribe, musique d'Halevy, qui sont en répétition dans ce moment.

*** MM. Chopin et Hiller sont partis pour Aix-la-Chapelle, pour assister à la grande fête musicale, où on y exécutera, sous la direction de M. Ferdinand Ries, *Débohrah* de Haendel, instrumenté par M. F. Hiller.

*** Le directeur de l'Opéra est parti pour Londres; le but de ce voyage est, dit-on, d'introduire un nouveau genre d'éclairage à l'Académie Royale de Musique. Si nous sommes bien instruits, le même voyage a encore un autre but, dont nous désirons vivement la réussite, qui ne manquerait pas d'être profitable à l'art, et aux plaisirs des habitans de Paris et de Londres.

*** L'ouverture de l'Opéra-Comique est fixée au 25 de ce mois. Tel que nous l'avions annoncé, *Lestocq*, fera les honneurs de la première représentation. Les principaux rôles seront chantés par MM. Henry, Boulard, Révial; mesdames Pradher, Massi, et mademoiselle Doux, jeune débutante, qui a fait ses premières armes au Théâtre Italien; elle est élève de Rossini et de Bordogni; c'est de bon augure: de tels maîtres doivent former de bons élèves.

*** L'Opéra-Comique vient d'engager madame Masi, cantatrice italienne, élève de madame Pasta, et qui arrive de Naples. Cette jeune et jolie dame débutera incessamment sur le théâtre de la Bourse.

*** Madame Malibran, en passant par Milan, a dû chanter deux fois au théâtre de la Scala, le 13 et le 14 mai. Le directeur a accordé à cette grande artiste 3,000 francs par représentation. On assure aussi qu'elle doit donner quelques représentations à Sinegaglia, pendant la foire, aux mêmes conditions.

*** Mademoiselle Ungher a obtenu un succès d'enthousiasme à Florence; elle a été couronnée et rappelée *six fois* après la dernière représentation; elle vient de partir pour Naples, où elle doit chanter le 15 mai au théâtre de San-Carlo.

*** Le bal au profit des indigens du neuvième arrondissement a eu lieu jeudi dernier au Théâtre Italien. Cette belle salle, décorée avec un goût exquis, a fait ressortir les toilettes les plus brillantes des beautés parisiennes. Il faut que nous rendions justice à M. Tolbecque, qui a conduit avec une précision admirable son excellent orchestre. Les quadrilles les plus nouveaux, et surtout ceux de la *Révolte au sérail*, du *Proscrit* et du *Revenant*, ont produit le plus grand effet. Entre les contredanses, walses et galops, la musique des carabiniers exécutait des marches militaires; enfin, rien n'a manqué à cette fête brillante. La recette s'est élevée à près de 8,000 francs.

*** *On écrit de Londres*; « Depuis long-temps on nous promet pour cette année un théâtre allemand; les représentations ont toujours été différées. Maintenant il paraît que nous sommes à la veille de voir le King's Théâtre ouvert tous les jours; on nous donnera soit un Opéra Italien, soit un Opéra Allemand. Nous craignons que le Théâtre allemand n'ait pas de succès cette année à Londres, car les noms des artistes engagés, qui presque tous sont de second ordre, s'y opposeront probablement. Pour faire de l'effet, à Paris ou à Londres, il faut de grands artistes; les médiocrités ne peuvent faire valoir, même des chefs-d'œuvres sur des théâtres, où le public est accoutumé d'entendre les premiers talens de l'Europe.

*** *On écrit de Milan*: *Le Torquato Tasso*, de Donizetti, se donne toujours au théâtre de Carcano; mais le public n'y va pas, c'est un ouvrage très médiocre et qui ne pourra se soutenir nulle part. Nous avons ici dans ce moment une jeune basse-taille, M. Ronconi, qui fait fureur. En travaillant, il pourra devenir un rival des Tamburini et des Lablache.

*** *L'Echo de Milan*, parle d'une merveille. Il dit que les deux frères Folz, allemands, âgés de huit et onze ans, *epouvantent et remuent* tout le monde musical par leur parfaite exécution, sur la flûte, des morceaux les plus *difficultueux* et des plus *langoureux*. Nous ne pouvons nous empêcher d'avouer, que jusqu'ici nous n'avons jamais été ni *épouvanté* ni *remué* par la flûte, et pourtant nous avons entendu les artistes les plus justement célèbres, tels que: Tulou, Drouet, Gabrielski, Furstenau, Nicholson, etc., etc.

*** Nous avons devant nous, les deux premiers numéros d'un nouveau journal de musique qui se publie à Leipsic, sous le titre de: *Zeitschrift für Musik*. Dans un préambule la rédaction promet de faire valoir la bonne musique aux dépens de la mauvaise; aussi lisons-nous dans un article critique, sur un duo de *Taubert*: « Ce duo est en effet meilleur que mille du même genre, mais aussi avons-nous le droit de demander à un homme supérieur des ouvrages plus distingués. Il ne convient pas que le critique use de trop de politesse envers les véritables talens; il doit être sévère, c'est le moyen de leur faire faire des progrès sensibles; sa *politesse* n'est bien employée que pour les gens que l'on ne peut estimer, dont les succès ne sont que passagers et qui ne peuvent se soutenir à la longue. Aussi, *tirons-nous le chapeau devant Henri Herz et compagnie, tout au plus avec la prière de ne plus nous incommoder plus long-temps.* »

*** Mercadante écrit pour Bergamo un Opéra de Romani intitulé: *Uggero il Danese*.

*** Un concert très brillant, a été donné à Londres, au bénéfice des polonais. On y a entendu MM. *Rubini, Tamburini, Zuchelli, Debegnis, mesdames Grisi, et Manuel Garcia*. Le duo de *Tancredi*, chanté par M. Rubini et Madame Manuel Garcia, a produit un grand effet.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

Franchomme, thème original varié pour le violoncelle avec accompagnement d'orchestre ou de piano; avec orchestre 15 fr., avec quatuor ou piano 12 fr., avec piano 7 fr. 50.

Hiller, premier quatuor pour deux violons alto et basse. Op. 6 — 12 fr.

— Deuxième quatuor pour 2 violons alto et basse. Op. 7. — 12 fr.

Gomis, ouverture du Revenant à grand orchestre.

— Le Revenant, opéra en 2 actes, paroles de M***

Grande partition. — 125 fr.

Parties d'orchestre. — 125 fr.

Publiée par Troupenas.

Recueil de six galops, composés pour les bals de l'Opéra, par MM. Auber, Boïeldieu, Carafa, Halevy, H. Herz, Labarre. Arrangés pour le piano par Henri Herz; réduits pour les bals de société, avec accompagnement de flûte, violon, flageolet et cornet à piston (*ad libitum*), par Muzard. — 6 fr.

Publiée par P. Petit.

Muzard: Les Échos, quadrille de contredanses pour le piano. 4 f. 50.

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE.

On vient de publier :

Essai sur l'art musical, en réponse au programme de la société philharmonique du Calvados, sur la question de savoir quels sont les moyens de propager le goût de la musique en Normandie et de la populariser dans les provinces; par le chevalier E. J. M. *Castaing*. Falaise, imprimerie de Brée l'aîné, 1834. Brochure de 34 pages in-8o.

Instructions aux amateurs du chant italien, par *Benoît Negri*. Paris, chez Paccini 1834. Brochure de 44 pages.

Abrégé de l'art d'accorder son piano, déduit des principes rigoureux de l'acoustique et de l'harmonie, par *C. Montal*. Paris J. Meissonnier, 1834. Brochure de 28 pages in 8o, avec 4 pages de musique gravée.

Manuel de l'accordeur, ou l'art d'accorder le piano, mis à la portée de tout le monde: par *Giorgino* dit *Roma*. Paris, Roret, 1834. Brochure de 32 pages in-16, avec deux tables lithographiées.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi*: Robert-le-Diable. — *Mercredi*: 1er acte Mars et Vénus, le Dieu et la Bayadère, 5me acte de Gustave. — *Vendredi*: Don Juan. — *Dimanche*: Robert-le-Diable.

THÉATRE ITALIEN et **OPÉRA-COMIQUE** Relâche.

CONCERTS. *Mardi*: Concert de l'Athénée.

Ci joint un Supplément contenant: Vous, Lied, *paroles de M. Barateau, musique de Ferdinand Hiller.*
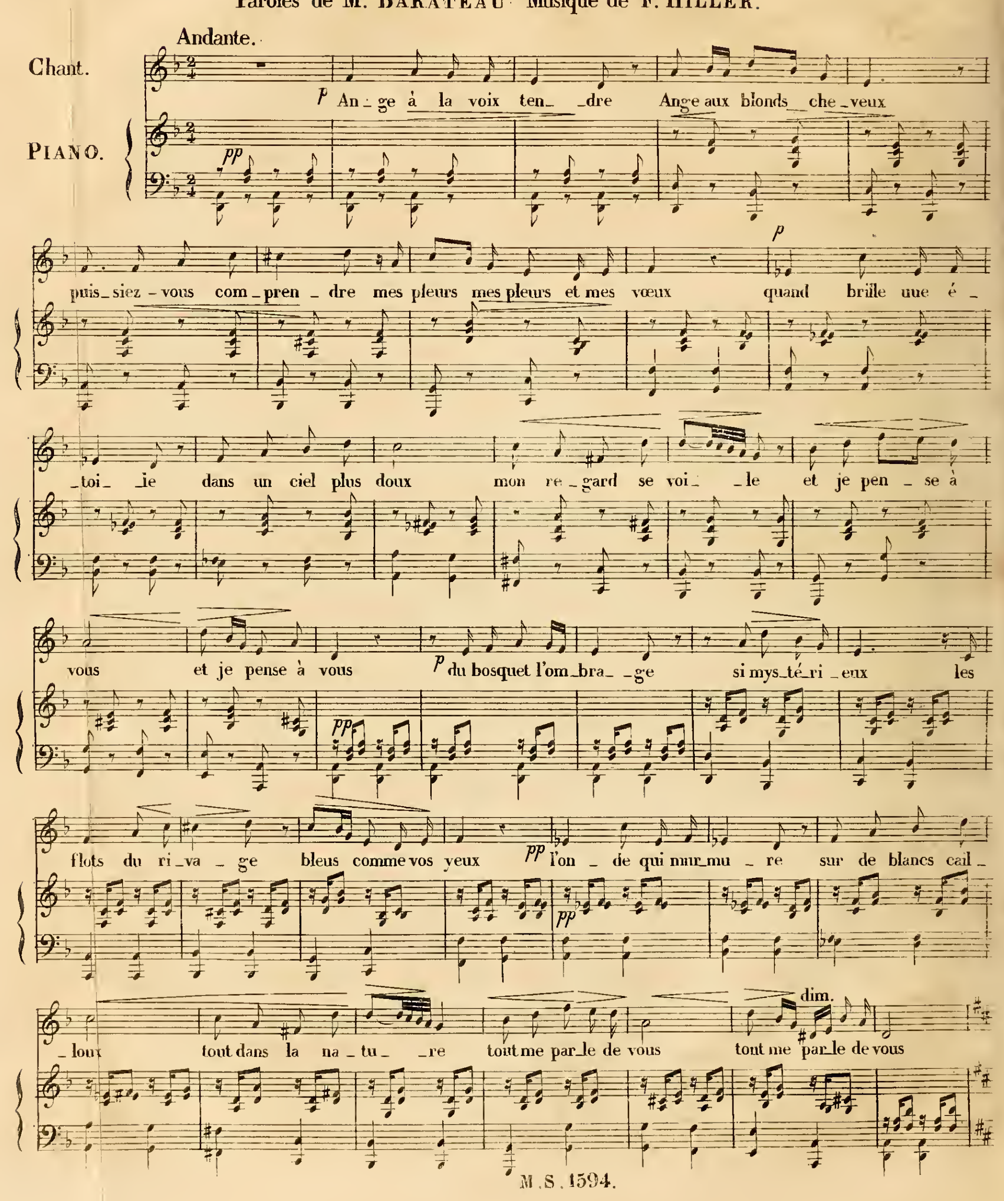
Gerant, MAURICE SCHLESINGER.

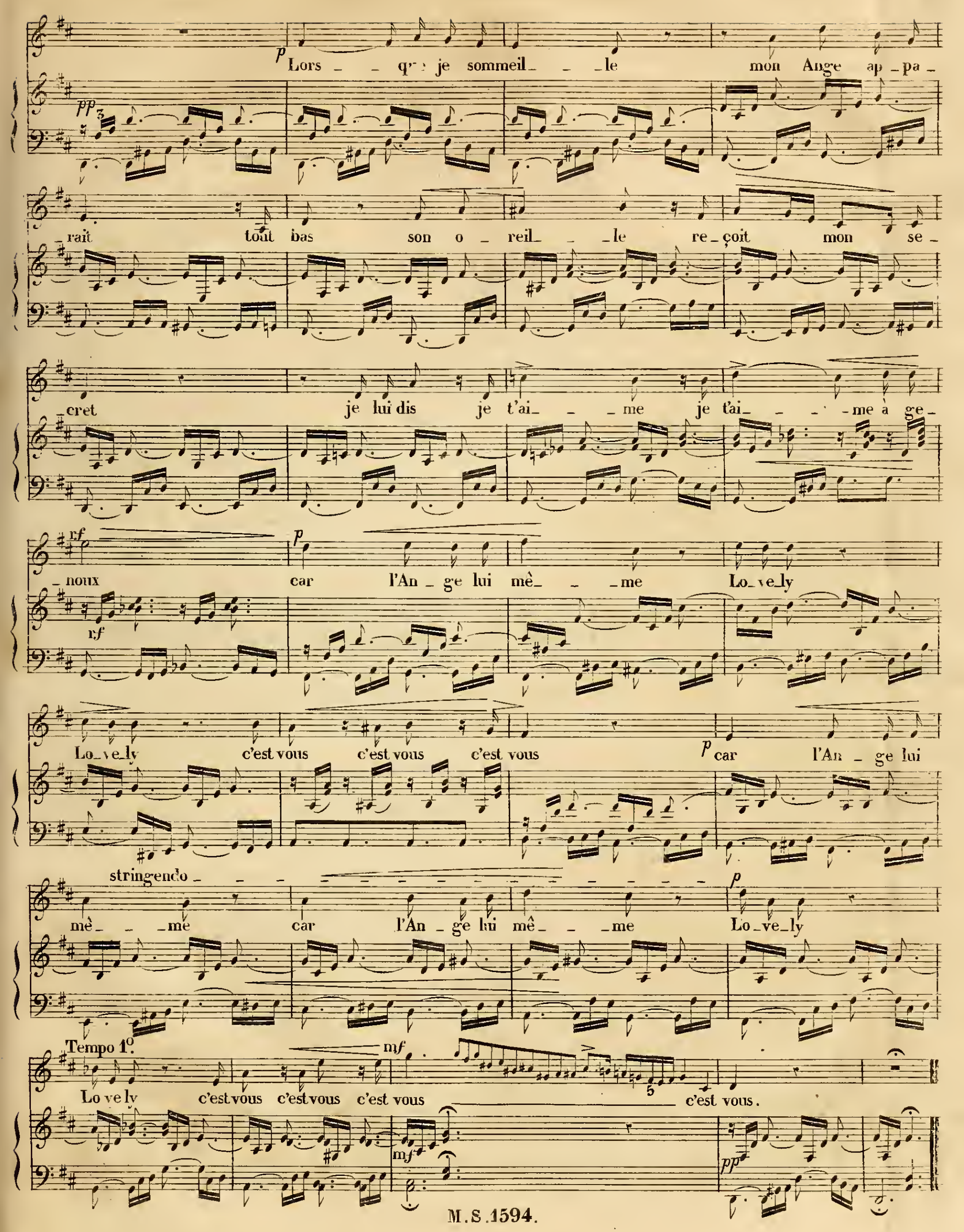
Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

VOUS!

LIED.

Paroles de M. BARATEAU Musique de F. HILLER.




p Lors _ _ que je sommeil _ _ _ le mon Ange ap _ pa _
_ rait tout bas son o _ reil _ _ _ le re _ çoit mon se _
_ cret je lui dis je t'ai _ _ _ me je t'ai _ _ _ me à ge _
rf
_ noux car l'An _ ge lui mê _ _ _ me Lo _ ve _ ly
Lo _ ve _ ly c'est vous c'est vous c'est vous p car l'An _ ge lui
stringendo
mê _ _ _ me car l'An _ ge lui mê _ _ _ me Lo _ ve _ ly
Tempo 1°.
mf
Lo ve ly c'est vous c'est vous c'est vous c'est vous.
pp
mf

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 21.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
Fr.	c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris paraît le Dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 25 MAI 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

PREMIER ARTICLE.

Orgue expressif.

Dès le quinzième siècle, l'orgue commença à sortir de son état d'imperfection. D'importantes découvertes vinrent successivement l'enrichir, et en firent dans les siècles suivans un instrument colossal. Mais, malgré sa majesté et sa richesse, il avait toujours un grand défaut: il lui manquait le moyen d'augmenter ou de diminuer graduellement l'intensité du son. L'artiste avait beau changer de jeu ou en varier le mélange, il ne rendait que des sons pleins sans nuances, et l'instrument, en un mot, était dépourvu du charme de l'expression.

Donner à l'orgue la faculté du souffle animé de l'homme c'était trouver, comme dit Grétry dans ses Essais, *la pierre philosophale en musique*. Aussi, bon nombre de facteurs se sont mis à sa recherche, et ont fait, depuis 150 ans, des essais multipliés pour résoudre un problème dont la solution complète était réservée à notre époque.

D'abord on imagina d'adapter à l'instrument des trappes ou des jalousies, qui s'ouvraient et se fermaient à la volonté de l'organiste, et au moyen des quelles il pouvait concentrer le son dans l'intérieur de l'instrument, ou lui donner une plus ample issue. On conviendra que l'idée de cette invention n'était pas des plus compliquées. On en avait déjà fait l'application au clavecin; un bouton pressé par le genou en soulevait le couvercle, pour produire un crescendo, et le baissait pour faire diminuer le son. Quant à l'orgue, ce moyen, bien que vanté par les anciens organistes, et mis encore en pratique vers la fin du siècle passé par le célèbre abbé Vogler, ne mérite guère le nom d'expression.

Mais, faute de mieux, on s'en servait toujours, surtout en Allemagne et en Angleterre. L'effet n'en était pas constamment satisfaisant, quelquefois même il devenait presque nul. Cette insuffisance détermina l'abbé Vogler à y ajouter un appareil acoustique dont il a lui-même donné une description fort curieuse dans la *Gazette Musicale de Leipsig* (1).

Nous nous dispensons de citer d'autres essais de cette nature, nous passerons à ceux qu'on a faits pour trouver dans le mécanisme de l'instrument même les moyens de modifier le son. On fit d'abord des venteaux particuliers, au moyen desquels l'organiste pût régler à son gré l'intensité du vent. Une plaque métallique, tournant sur un axe fixé horizontalement dans le conduit principal de l'air, était destiné à cette opération. Cette plaque était mue par un ressort ou pédale. Lorsqu'elle se trouvait dans sa position naturelle, tout l'air passait librement dans les tuyaux; mais à mesure qu'elle se tournait, elle rétrécissait le canal, et l'intensité du vent diminuait. Arrivée à une position perpendiculaire, elle fermait tout-à-fait le passage. Par ce moyen on obtenait un *diminuendo* sensible, trop sensible même, car le ton perdait sa justesse en même temps que sa vigueur, et le pianissimo ressemblait presque au râlement d'un homme qui va mourir. Ce moyen, le pire de tous, et dont l'inventeur est resté inconnu, ne pouvait avoir du succès. Si, malgré cela, on assure que l'abbé Vogler l'a employé, ce n'a pu être que pour des jeux d'anches à vibration libre, déjà connus de son temps, et dont on a attribué à tort l'invention à M. Grenié.

Toutes ces tentatives pour trouver l'expression de l'or-

(1) Tome III, p. 366 et suivantes.

gue restaient infructueuses, et devaient nécessairement l'être par la nature même des moyens qu'on employait. Il fallait suivre une autre route, et c'est ce que des hommes ingénieux ont essayé de faire. S'ils n'ont pu obtenir des résultats tout-à-fait satisfaisans, au moins leurs idées étaient-elles mieux combinées. Nous allons parler de quelques uns de ces essais. Il est bon de connaître les obstacles qu'on eut à vaincre, pour mieux apprécier le mérite d'une découverte due à notre époque, et nommée, à juste titre, *incomparable* dans l'histoire des instrumens de musique.

L'orgue expressif est une invention qui appartient à la France, et dont on ne saurait lui disputer l'honneur. Claude Perrault est le premier qui en ait conçu l'idée. Cet homme célèbre, à la fois littérateur, médecin et architecte, s'occupant à reconstruire l'orgue hydraulique des anciens, d'après une description de Vitruve, dont l'obscurité a exercé la sagacité de tant de savans, songea en même temps au perfectionnement de l'orgue moderne. Il chercha les moyens de lui donner la faculté de *pousser des sons différens en force pour imiter les accens de la voix, et le fort et le faible que le maniement de l'archet et la variété du souffle produit par les violons, dans les flûtes et dans les hautbois.* Dans une note au bas de sa traduction de Vitruve, publiée en 1675, et réimprimée en 1684, Perrault donne l'explication de son idée. Nous allons transcrire ce passage curieux. Après les mots que nous avons soulignés, il continue : « C'est » ce qu'on n'avait point encore eu la pensée d'essayer, » et que j'ai trouvé moyen de faire depuis peu, ajoutant » une seconde laye ou coffre à celui qui est d'ordinaire » dans les orgues, et faisant qu'un même clavier passe sous » les deux layes, afin que chaque marche balançant sur » une tringle comme au clavecin, puisse tirer la soupape » de la laye de devant par un crochet, lorsqu'on la touche » et qu'elle baisse, et que le bout de derrière qui se lève » en même temps, ouvre la soupape de la laye de derrière » par le moyen d'une pilote qui la fait basculer, parce que » la queue par laquelle cette soupape est attachée au som» mier, étant coupée en chanfrein, cette queue, qui est pous» sée contre le sommier par la pilote, fait que l'autre » bout s'en éloigne et ouvre la lumière par où le vent entre » dans les rainures du sommier. Et il faut entendre que » tout dépend de la longueur des pilotes qui doit être » telle, que la touche estant peu baissée, ouvre seulement » la soupape de la laye de devant, et n'ouvre celle de » derrière que lorsqu'on enfonce davantage, et de ma» nière que la pilote touche à la queue de la soupape de » la laye de derrière ; car par ce moyen lorsqu'on touche » les marches légèrement, il n'y a que les tuyaux de la » laye de devant qui sonnent; et lorsqu'on enfonce da» vantage, les tuyaux de la laye de derrière sonnent » aussi; et estant ainsi jointes avec ceux de la laye de de» vant qui leur sont accordés à l'unisson, ils doublent la » force du son, ce qui fait un fort bel effet, quand une » main légère est habituée à bien ménager ce fort et ce » faible(1).

Voilà donc l'idée première d'un orgue expressif, c'est-à-dire à sons renflés et diminués selon la pression plus ou moins forte des touches. Tout en rendant justice au génie inventeur de Perrault, il faut convenir que son mécanisme laissait beaucoup à désirer ; car le renflement du son devait se faire plutôt par saccade et par échelon, que graduellement, et il était par conséquent loin *d'imiter les accens de la voix, le maniement de l'archet, et le souffle dans les flûtes et hautbois.*

J'ignore si, de son temps Perrault, eut des imitateurs; son invention semble plutôt avoir été oubliée, car on ne la trouve citée nulle part. Cependant un facteur français, Jean Moreau, qui vivait à Rotterdam dans la première moitié du 18e siècle, paraît en avoir eu connaissance. Au moins a-t-il fait quelque chose de pareil, en produisant un crescendo par l'intonation successive de plusieurs tuyaux. Ce fut en 1736 qu'il construisit l'orgue de l'église Saint-Jean à Gouda. L'instrument, à trois claviers et pédales, avait cinquante-deux registres ou jeux. Le clavier avait ceci de particulier, que lorsque tous les trois étaient accouplés, l'organiste pouvait renfler et diminuer le son, au moyen de la pression des doigts. Quand il enfonçait la touche de l'épaisseur d'un écu, le jeu de ce clavier parlait; l'enfonçait il un peu davantage, l'autre clavier faisait parler aussi son jeu; et enfin lorsque la touche était comprimée jusqu'au fond, tous les trois claviers parlaient ensemble(2). Un artiste habile, sachant bien choisir et mélanger les jeux, pouvait tirer de beaux effets de ce mécanisme. Mais ce n'était pas encore là le véritable orgue expressif.

Peut-être l'Allemagne aurait-elle aujourd'hui à réclamer l'honneur d'une invention admirable, si elle avait encouragé un homme laissé dans la gène, pour ne pas dire dans la misère, et mort dans le découragement. Schroeter, l'inventeur du piano, avait consacré ses veilles à la solution du problème d'un orgue expressif. En 1740 il prétendit avoir réussi, et fit un dessin de l'instrument; mais pauvre, il n'eut pas le moyen de le construire. Après une longue attente, un mécanicien se présenta, lui offrant 500 écus de son secret, à la con-

(1) Perrault, *Architecture de Vitruve*, édit. de 1684 p. 327.

(2) Gerber, *Nouv. Dict. des Musiciens*, art. MOREAU.

dition d'acheter en même temps l'honneur de l'invention. Schroeter, indigné d'une offre pareille, refusa net, et jeta le dessin de côté; quelques uns prétendent même qu'il le brûla. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on ne l'a pas trouvé après sa mort parmi ses papiers.

D'autres essais ont été faits, mais les auteurs qui les mentionnent n'en donnant pas l'explication, nous ne savons pas en quoi ils consistent. Gerber, par exemple, parle d'un orgue que les frères Buron, facteurs français, construisirent en 1769 à Angers, et qui avait un mécanisme propre à renfler et à diminuer le son. Ignorant la nature de ce mécanisme, il se contente de présumer que c'était une espèce de trappe semblable à celles dont nous avons parlé plus haut.

Jean-André Stein, célèbre facteur de pianos et d'orgues, fit vers 1772 un piano organisé, dont le jeu de flûte était susceptible d'expression. Le renflement et la diminution dépendait de la pression des doigts; mais cette pression avait l'inconvénient de faire hausser et baisser les tons; pour les maintenir justes, en les renforçant ou en les diminuant, il fallait appuyer le genou sur une pommette. Il serait curieux de connaître le procédé de Stein; j'ignore si on en trouve quelque part la description.

Nous touchons à l'époque où l'idée qu'on méditait si long-temps devait enfin se réaliser d'une manière satisfaisante. Un homme auquel la musique doit beaucoup sous le rapport des perfectionnemens des instrumens, Sébastien Erard, se mit à l'œuvre peu de temps avant la révolution. Il devait faire un piano organisé, pour la reine Marie-Antoinette, et il voulut que le jeu d'orgue fût expressif. Après d'innombrables essais il réussit à réaliser l'objet de ses méditations. Il commença l'instrument, et communiqua le bonheur de sa découverte à Grétry, qui en parle avec enthousiasme dans ses *Essais sur la musique.* (1) « J'ai touché, dit-il, cinq ou six notes » d'un buffet d'orgues qu'Erard avait rendues susceptibles » de nuances... Plus on enfonçait la touche, plus le son » augmentait; il diminuait en relevant doucement le » doigt: c'est la pierre philosophale en musique que cette » trouvaille. »

La révolution survint, et l'instrument ne fut point achevé. Le séjour d'Erard en Angleterre, où il fonda un établissement pareil à celui de Paris, ses occupations pour le perfectionnement de la harpe et du piano, lui firent abandonner momentanément ce travail. Il l'a repris avant la fin de sa carrière, et un succès complet a couronné ses efforts.

(1) Tome III, p. 425.

En 1827, il présenta à l'exposition des produits de l'industrie son orgue expressif, qui fut un objet d'admiration pour tous ceux qui l'ont entendu. L'instrument avait deux claviers; le clavier supérieur était celui d'expression; on se servait de l'inférieur si on ne voulait produire que l'effet de l'orgue ordinaire. Cet instrument devait être placé à la chapelle du Roi; mais on trouva que le volume en était trop grand pour la place qu'on pouvait lui consacrer. Erard en fit un autre sur les dimensions données, et celui-ci était encore plus parfait. Il avait trois claviers; l'un (le clavier supérieur) était expressif au moyen de la pression des doigts, c'est-à-dire que chaque touche pouvait séparément renfler le son; les deux autres claviers n'avaient qu'une expression commune à toutes les touches ensemble, et celle-là s'obtenait au moyen d'une pédale qui, selon la pression du pied, plus ou moins forte, renflait ou diminuait le son de toute la masse de l'instrument.

Nous regrettons de ne pas avoir pu entendre nous-même ces chefs-d'œuvre d'Erard. L'orgue de la chapelle du Roi a été endommagé, en 1830, au point de ne pouvoir servir sans une réparation totale, qu'on n'a pas fait faire jusqu'ici; l'autre, resté en la possession de son auteur, et placé dans sa maison de campagne, à la Muette, a été démonté, après sa mort, lors de la vente de ses tableaux. On nous fait espérer qu'il sera bientôt remonté. Nous le souhaitons vivement, et tous les amis de l'art formeront avec nous le vœu de voir conservé le plus beau monument du génie de ce célèbre facteur.

Dans l'intervalle où Erard semblait avoir renoncé à sa première découverte, d'autres s'étaient mis à l'œuvre pour trouver l'expression de l'orgue.

En 1803, les frères Girard, à Paris, prirent un brevet d'invention *pour des moyens de construire des orgues dont dont on peut enfler ou diminuer les sons à volonté, sans en changer la nature ou le ton.* A l'expiration du brevet leur procédé fut rendu public; il serait difficile d'en donner ici une explication suffisante sans le secours de planches. Les personnes qui seraient curieuses de le connaître, pourront consulter la collection des brevets (1). Il suffira de dire que les tuyaux portaient une coulisse qui pouvait s'alonger et se raccourcir à volonté, que les embouchures des tuyaux avaient des soupapes qui pouvaient s'ouvrir et se fermer graduellement, et qu'un moteur réglait ces deux mécanismes, de manière que les mouvemens des coulisses servaient de compensation à l'intensité de l'air, pour conserver la justesse des

(1) Description des machines et procédés spécifiés dans les brevets d'invention, etc., par Christian, Paris, Huzard, t. II, p. 265 — 270.

sons enflés ou diminués. Nous ignorons si MM. Girard ont donné suite à leur invention.

Vers cette même époque (1803), un amateur de musique, M. Gernié, s'occupait de recherches pour la construction d'un orgue expressif. Il prétendait même que les frères Gérard ont puisé leur idée dans ses conversations. Les résultats ne lui paraissant pas satisfaisans, il multiplia les essais sans obtenir ce qu'il désirait. Ce n'est que quelques années plus tard qu'un heureux hasard lui fit trouver des moyens simples, dont il sut tirer parti. Voici comment il raconte lui-même sa découverte.

«Il y a à peu près deux ans (1) que, lisant l'ouvrage du » docteur Bedos, je trouvai dans la comparaison qu'il fait » des différens jeux d'anches de l'orgue, avec les instru» mens à vent dont les hommes se servent, cette phrase» ci : *Le chalumeau a une languette qui doit mouvoir libre» ment, et qu'on met tout entière dans la bouche pour faire » parler cet instrument.* Dès lors je pensai qu'une languette » qui ne battait pas sur l'anche, et par conséquent cuivre sur cuivre, devait produire des sons plus doux et moins » criards.

» Le docteur Bedos ne donnait aucune proportion d'un » pareil jeu, ne disait pas même qu'il pouvait être em» ployé parmi ceux desquels il donnait le diapason. » J'allai chez plusieurs facteurs ; aux questions que je » leur fis, ils répondirent qu'ils ne connaissaient point de » jeux d'anches libres, et qu'ils n'en avaient jamais » fait.

» Je fis exécuter tant bien que mal une anche libre, » et j'en fus assez content pour croire pouvoir entre» prendre d'en former le diapason; mais le hasard vint » à mon secours, en me montrant chez un de mes amis » un orgue relégué depuis trente ans dans un coin de sa » maison, et qui contenait deux octaves d'un jeu d'anches » libres. C'est avec ce secours et en faisant avec soin à » neuf tous les tons nécessaires, que j'ai formé cet ins» trument, qui, *en partant d'un son égal en douceur à ce» lui de l'armonica, s'élève à toute la force d'une musique » militaire.* » (2)

Nous avons transcrit ce passage, parce qu'il nous paraît important sous plusieurs rapports ; il disculpe M. Grenié d'un plagiat qu'on lui avait reproché à tort, car lui-même ne s'attribue nullement l'invention des anches libres. (3) Mais ce qui est plus curieux, c'est qu'un jeu de ces anches, inventées par on ne sait qui, existait plus de trente ans auparavant, sans qu'aucun facteur en eût connaissance. Cette invention remonte peut-être encore plus haut. Quoi qu'il en soit, M. Grenier réclame à juste titre le mérite d'avoir le premier employé ces anches pour l'expression de l'orgue, à moins qu'Erard, dont le procédé est resté un secret n'en ait fait usage pour son premier essai.

Infatigable à poursuivre les résultats de son heureuse découverte, M. Grenié parvint, dans l'espace de deux ans, à construire un instrument, pour lequel il prit en 1810 un brevet d'invention; l'année suivante il présenta son orgue expressif à une commission de l'Institut, dont il reçut les suffrages les plus flatteurs (1). C'était un petit orgue de chambre, qui consistait en un simple jeu d'anches libres ; *l'expression résidait dans la disposition et l'action des soufflets subissant des pressions variables, dont l'intensité, transmise aux tuyaux, leur donnait le caractère et l'accent des instrumens à vent.* Toutefois le mécanisme présentait encore des inconvéniens dont M. Grenié lui-même s'est bientôt aperçu, et qu'il a fait disparaître plus tard. Le réservoir d'air, placé immédiatement sous le clavier, recevait sa pression plus ou moins forte, par la pression que subissait le clavier.

A cet effet, tout le clavier était mobile, et la pression des touches du dessus et de la basse en dérangeait la position horizontale. Bien qu'un contre-poids y fût adapté pour retablir à chaque instant cette position, le balancement continuel du clavier devait nécessairement gêner l'exécutant. M. Grenié abandonna ce système, et remplaça l'action du clavier mobile par deux compresseurs mus au moyen d'une double pédale, de sorte que la pression alternative des pieds, indépendante de celle des

(1) Ceci est écrit en 1810.

(2) Voyez le recueil des brevets, cité plus haut T. VI. p. 65.

(3) Une discussion s'est élevée, il y a quelques années, sur l'invention des anches à vibrations libres. Biot, dans son Traité de Physique, t. II, p. 171, l'avait attribuée à M. Grenié. Il fut vivement attaqué par M. Godefroy Weber, qui (dans le n° 45 de son recueil intitulé *Cæcilia*) a montré qu'un Allemand nommé Kratzenstein, vivant à S.-Pétersbourg, sous le règne de Catherine, avait le premier inventé ces anches libres. Après lui, un facteur d'orgues allemand, nommé Racknitz, les employa, et Vogler en fit usage en 1796.

Léopold Sanés, facteur d'instrumens à Prague, construisit, en 1803 et 1804, deux pianos organisés, dans lesquels il se servit de jeux d'anches à vibrations libres. Un facteur d'orgues à Vienne, nommé Kober, construisit, en 1805, un orgue dans ce système, et d'autres suivirent son exemple. Il y eut alors une dispute sur la priorité de l'invention. Quelques uns prétendent que M. Grenié a pu avoir connaissance de ces débats, et y puiser son idée. Le passage que nous venons de citer est la meilleure réponse à cette accusation.

(1) Le rapport, daté des 20 et 22 avril 1811, proclame l'auteur de cet instrument le premier qui ait inventé *cette intensité d'expression, jusqu'à présent inouïe dans les orgues.* Nous ferons, en passant, observer que M. Grétry, membre de la commission, a signé ce rapport, et qu'il semble avoir oublié sa *pierre philosophale en musique*, dont il avait parlé avec enthousiasme vingt ans auparavant.

mains, produisait les nuances des sons. Après avoir trouvé d'autres perfectionnemens, M. Grenié prit en 1816 un nouveau brevet pour un instrument, qui, outre les jeux d'anches, avait un jeu de flûtes, dont les tuyaux étaient munis de soupapes qu'il nomme *conservateurs du ton*. Ceux qui voudraient connaître et comparer le mécanisme des deux instrumens, en trouveront une description très détaillée dans le recueil des brevets, déjà cité (1).

Toujours occupé de son orgue expressif, enfant chéri de ses recherches, M. Grenié a songé à des améliorations de toutes les parties du mécanisme. Toutefois son système est resté le même, c'est-à-dire, que dans ses instrumens l'expression n'est pas immédiate pour chaque touche, mais elle se communique à toute la masse du clavier. Erard, comme on a vu plus haut, a combiné dans son orgue pour la chapelle du roi, les deux systèmes; malheureusement son mécanisme est resté un secret.

M. Muller, élève de M. Grenié, s'est établi depuis quelques années comme facteur d'orgues expressives. Donnant un soin particulier à la confection de ses instrumens, il ne s'est pas borné à suivre aveuglément les traces du maître. Des recherches assidues lui ont fait trouver des perfectionnemens, et surtout un moyen de faciliter l'accord, pour lesquels il va prendre un brevet d'invention. Deux instrumens de sa facture sont actuellement à l'exposition des produits de l'industrie; nous en avons vu d'autres dans son atelier, et nous nous aimons à lui exprimer notre satisfaction. Ces instrumens sont à cinq octaves, étendue suffisante pour le genre de musique qui leur convient. La touche parle au plus léger mouvement du doigt, et n'est pas, comme on serait disposé à le croire, fatigante pour l'exécutant. Quant au mouvement des pieds pour souffler, il peut embarrasser au premier abord, mais avec un peu d'exercice on s'y fait facilement. Les orgues de M. Muller ont 4 pieds 8 pouces de longueur, sur 2 pieds 1 pouce de profondeur. C'est un beau meuble de salon pour un amateur, et qui n'occupe pas plus de place qu'un piano ordinaire. Le prix varie de deux à trois mille francs. Nous souhaitons que M. Muller trouve dans un débit suffisant l'encouragement qu'il mérite.

Cet habile facteur est occupé à terminer un instrument qu'il va bientôt apporter à l'exposition. C'est un orgue expressif combiné avec un piano, et auquel il a donné le nom de *organo-piano*. Deux claviers à six octaves, l'un pour l'orgue, l'autre pour le piano, peuvent se jouer séparément ou réunis. On peut en outre retourner le clavier du piano, de sorte que deux personnes assises en face l'une de l'autre, peuvent aussi jouer à la fois ces deux instrumens. Le prix de l'*organo-piano* est de 5,000 francs.

Un autre facteur, M. Chameron, a aussi exposé un instrument sous le nom d'orgue expressif. N'ayant jamais trouvé personne pour l'ouvrir, nous n'avons pu ni l'entendre, ni en voir l'intérieur. On nous assure que ce n'est qu'une espèce de *physarmonica*, construit sur une plus grande échelle que les deux petits instrumens de ce genre qui se trouvent dans la même salle, et dont nous préférons ne rien dire, n'en voulant pas dire du mal.

G.-E. Anders.

(1) T. VI, p. 61—73, et t. IX, p. 53—66.

HECTOR BERLIOZ,

Neuf Mélodies, imitées de l'Anglais, (*Irish Mélodies*), pour une et deux voix, et chœur, avec acc. de piano.

M. Berlioz appartient sans contredit à cette classe d'artistes qui, avec de magnifiques dispositions en général, sont doués en outre d'une imagination plus que riche, nous pourrions presque dire délirante, imagination chez laquelle domine d'une manière irrésistible la plus fougueuse faculté de l'âme, celle-là même qui ne devrait jamais se produire qu'escortée par la raison et le sentiment, parce que sans le secours de ces deux régulateurs, elle ressemble à un soleil qui brille, qui éblouit l'œil sans produire ni lumière ni chaleur. De tels artistes conçoivent leurs créations sous un point de vue tout particulier, et considèrent leur art avec des yeux tout autres que les nôtres. Chez eux, l'inspiration est une puissance, je ne dis pas seulement libre, mais parfois déréglée, qui les entraîne au-delà du domaine de la vie pure et harmonique, tantôt les élevant vers le ciel, à une hauteur où les yeux des mortels ne peuvent les suivre, tantôt les rejetant violemment au-dessous de la nature vulgaire, jusque dans les sombres profondeurs de l'enfer, triste abîme où l'art divin de la musique devrait n'apparaître jamais, ou du moins ne pénétrer que bien rarement. Bien que nous soyons loin de vouloir prétendre que ces artistes ne connaissent pas les émotions plus intimes et plus calmes de l'âme, et qu'ainsi ils doivent être inhabiles à les reproduire, il est cependant certain que chez eux cette peinture sera plus rare, mais aussi, quand elle apparaîtra, devra-t-elle exercer sur nous un empire d'autant plus certain et d'autant plus irrésistible. Une telle organisation est peut-être celle qui renferme les plus riches élémens de création artistique. L'homme qui en est doué produira des œuvres remarquables par de certaines parties d'une admirable beauté, mais dans lesquelles aussi il se trouvera souvent dans une rude opposition avec les règles de la théorie. Car, à côté de ces météores lumineux qui brilleront dans quelques parties de ses compositions, on devra s'attendre à y rencontrer un

mépris presque général pour tout ce que nous reconnaissons comme principe de l'art. Aussi quelle que puisse être la prédilection avec laquelle nous entreprenons l'examen détaillé de l'œuvre qui nous occupe aujourd'hui, nous ne pourrons cependant nous empêcher d'exprimer notre blâme, si toutefois nous pouvons appeler blâme ce qui résultera de la comparaison que nous allons faire entre nos principes et l'œuvre si remarquable de M. Berlioz.

Le n° 1, le Coucher du soleil, est une composition suave et poétique, tant par les vers que par la musique, sous le point de vue musical; elle pèche peut-être par quelques atteintes portées aux règles, et par une certaine absence de belle symétrie; mais l'auteur supplée à ces négligences par une originalité des plus remarquables qui est en même temps animée par une inspiration intime. Nous appelons belle symétrie le retour régulier de phrases mélodiques d'une égale durée, conformément à des lois précises. C'est cette régularité que nous ne trouvons pas ici; et malgré toute la beauté et toute la vérité du chant, malgré toute l'originalité de l'harmonie dans l'accompagnement, comme dans l'ensemble du morceau, c'est assurément le défaut que nous signalons qui nous empêche d'être entièrement satisfaits. Pourquoi la musique pourrait-elle se dispenser de ce charme, puisque la poésie ne peut se passer du rhythme, de même qu'il n'y a pas de peinture possible sans dessin. M. Berlioz trouve-t-il admissible en musique la peinture matérielle des objets; c'est ce qu'il nous serait impossible de décider. Mais il nous semble nous apercevoir, que lorsque dans l'introduction il descend par demi-tons, son esprit a été plus frappé de la descente progressive du soleil, que de l'idée générale de la poésie, de même que vers la fin du morceau l'accompagnement nous paraît contrefaire assez exactement l'exhalation des soupirs (« *Les soupirs s'envolent* »). Quoi qu'il en puisse être, nous ne saurions trouver rien à blâmer dans cette introduction non plus que dans la fin du morceau, parce que la peinture n'a rien fait sacrifier de la beauté musicale. Il nous serait beaucoup plus difficile de justifier la musique posée sur les mots « *se plongent.* » Ici encore on devine une intention de peinture, et cette peinture produit un effet, je ne dis pas seulement dur, mais tout-à-fait désagréable, parce que le chant se triple avec un accompagnement d'ailleurs fort maigre. Nous n'avons que des éloges à donner à la musique de ces mots: « *Alors mon âme ravie*; » il en est de même du commencement du morceau ou plutôt de toute la première page.

N° 2, *Hélène*, ballade à deux voix. Ce morceau nous paraît moins heureux que le premier; il est loin de renfermer autant de poésie, peut-être, parce que le texte n'offre en effet rien de poétique et ne présente aucune situation, aucune image qui puisse parler profondément à l'âme. Nous ne pouvons cependant nous dispenser d'adresser une observation à M. Berlioz. Dans un morceau où l'on ne fait mention du cor de chasse que d'une manière tout-à-fait incidente, il aurait peut-être dû se dispenser d'écrire l'introduction et la fin dans un style entièrement approprié au cor. L'art ne veut pas de ces petits moyens, au-dessus desquels il doit s'élever pour mériter véritablement son nom, et ces moyens sont trop vulgaires pour qu'un artiste comme M. Berlioz puisse s'en contenter. Du reste ce morceau même n'est pas entièrement dépourvu d'idées originales, comme on en voit un exemple, vers la fin, lorsque la voix de dessus chante *ré mi sol*, ce qui pourtant n'est pas loin de nous sembler baroque.

N° 3, *Chant guerrier*. La peinture des passions violentes et des situations d'un grand intérêt, paraît convenir entièrement au genre de talent de M. Berlioz: nous n'en voulons pour preuve que ce chant guerrier, qui nous semble traité d'une manière tout-à-fait remarquable. Après un chœur caractéristique, vient un solo dont le chant est aussi beau qu'original, le chœur reprend ensuite, après quoi suivent deux autres couplets, encore interrompus par le chœur. Le morceau est terminé par un couplet, pour une basse-taille, que nous trouvons aussi fort beau.

Le n° 5, *La belle Voyageuse*, nous fournit une preuve frappante de cette opinion par nous précédemment émise, que si nous voyons rarement le génie poétique d'un artiste, comme M. Berlioz, faire alliance avec le genre gracieux, ce genre est cependant loin de lui être étranger, comme on pourrait peut-être le croire. Tout au contraire, quand un génie d'une telle trempe aborde une fois cette sphère, il paraît s'y abandonner avec un charme magique, et tout ce qu'il produit alors respire la divine jouissance d'une joie pure, d'une extase délicieuse. Quelle grâce, quel entraînement dans les mélodies de ces vers si peu nombreux! Quelle originalité, et pourtant quelle symétrie dans le rhythme! Nous signalerons, comme produisant un effet tout particulier, la progression harmonique entre la première et la seconde strophe musicale, autrement dit entre la douzième et la treizième mesure. Il n'y a là rien autre chose que le ton de sol qui succède au ton de *ré*, et cette succession harmonique est cependant d'un tel effet, que des chanteurs exercés éprouvent la plus grande difficulté à attaquer le *ré* de la treizième mesure. Nous trouvons l'explication de cette singularité dans l'ensemble de la structure harmonique des douze premières mesures, qui, évidemment,

éveillent bien plutôt l'idée de la tonalité *la* que de la tonalité *ré*. Nous ne pouvons donner assez d'éloges au numéro suivant : *Chanson à boire*. M. Berlioz ne s'est pas contenté ici de composer une chanson bachique comme nous en avons déjà tant; il a reculé la joyeuse ivresse jusqu'au vertige frénétique, au moyen d'un chœur aussi remarquable par un chant violemment accentué, que par un rythme des plus originaux. Ce chœur est coupé par un andante malinconico, écrit pour une voix de tenor, dont le contraste est du plus puissant effet. Nous ne pouvons nous empêcher de signaler comme un chef-d'œuvre cette composition dramatique et musicale, que nous n'hésitons pas à mettre au-dessus de tout ce que nous connaissons en ce genre.

Le chant sacré qui vient ensuite est digne et convenable; cependant il nous paraît un peu haché ou du moins n'y voyons nous suffisamment développé aucune pensée importante. Nous regardons comme les moins heureux les deux numéros qui suivent : *L'origine de la harpe*, et *adieu Bessy*. Il faut vraisemblablement en accuser les vers qui ne représentent rien de saillant, nous nous contenterons donc de renvoyer le lecteur à ce que nous avons déjà dit sur le n° 2 *Hélène*. Il en est tout autrement de l'élégie en prose, c'est un morceau dans lequel toute la verve et toute la puissance d'imagination du compositeur paraît s'être donnée un libre essort. Il ne peut entrer dans notre pensée d'essayer d'expliquer par des mots cette œuvre de M. Berlioz, car il est sorti en cette occasion de toutes les voies ordinaires de la composition musicale, et nous ne connaissons aucun précédent, aucun point de comparaison qui puisse servir de base à notre critique. L'exécution d'une telle musique offre des difficultés inouies même à un chanteur très exercé, ainsi qu'à un pianiste fort habile; et elle ne pourra être compréhensible que pour ceux qui partagent avec M. Berlioz le privilége de pouvoir se laisser dominer par l'influence d'une idée poétique, au point de passer successivement de l'extase à une douleur amère, et des larmes à un violent désespoir.

François Stoepel.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Bordeaux, le 18 mai.

Enfin après mille tracasseries de tout genre, suscitées par de petits amours-propres de coulisse notre directeur est cependant parvenu à nous faire entendre à peu près tous les sujets composant la troupe de l'Opéra. Mademoiselle Denise Martin, 1re Dugazon, a fait son premier début dans *Jean de Paris* par le rôle du page, et ce n'est qu'avec peine que les vrais amateurs, en petit nombre dans notre ville ont pu contenir les enragés, siffleurs quand même, qui l'ont poursuivie dans ses deux autres débuts qui ont eu lieu dans le *Maçon*, le *Tableau parlant* et la *Pie voleuse*. Il lui a fallu tout son courage pour résister à la cabale la plus injuste, mais on commence à l'applaudir, et elle le mérite; sa voix est flexible, et sa méthode très correcte; madame Ryckmans, première chanteuse en tout genre, est une dame qui sera très utile pour remplacer au besoin l'une de nos premières cantatrices; sa voix est puissante, juste et accentuée; elle manque cependant de facilité. M. Dabadie, tenant l'emploi improprement appelé en province des Martin, Laïs, etc., avait beaucoup à craindre, parce qu'il remplace M. Grignon, que le public portait aux nues; mais nous avons gagné au change. M. Dabadie est un très habile chanteur ; sa voix est sonore, très égale et surtout très flexible, aussi dans le *Comte Ory* a-t-il enthousiasmé le public, dans le rôle de Raimbault, et j'avoue ne l'avoir jamais entendu mieux chanter ; M. Dumas, engagé comme 1er ténor pour le grand Opéra, a parfaitement réussi ; ses débuts ont eu lieu dans *Masaniello*, *la Dame Blanche* et le *Comte Ory*. Il a surtout chanté d'une manière remarquable dans ce dernier ouvrage ; sa voix manque cependant d'égalité, mais elle est puissante et timbrée, et ses notes de tête sont délicieuses : il nous reste encore à entendre madame Roux Huguet, 1re chanteuse sans roulades. Il paraît que cette dame a bien de la peine à se décider, et qu'elle n'a voulu faire aucune concession pour ses débuts. Au résultat notre troupe sera bonne, et nos directeurs, hommes dévoués et très estimables, pourront monter toutes les nouveautés, seul moyen de ramener un public qui se fait presque un devoir de fuir toutes les occasions de protéger les arts. Je vous en offre ici une preuve qui m'a fait saigner le cœur : dans une des dernières représentations, le chef d'orchestre, homme habile, mais qui a trop de confiance dans son orchestre, qui pourtant est bien composé, a fait exécuter après quatre répétitions seulement, la magnifique symphonie héroïque de Beethoven. Eh bien! notre bon public, plus connaisseur en denrées coloniales qu'en musique, a osé siffler ce chef-d'œuvre; aussi quelques plaisans ont-ils crié de manière à être compris : *Grand Beethoven, que n'étais-tu marchand d'Indigo!*

J'ai omis de vous dire que M. Moreau-Cinti, artiste de talent et de goût, que nous avons eu pendant plusieurs années, a fait sa rentrée comme 1r ténor dans l'opéra comique, et qu'il a été accueilli comme un ancien ami qu'on revoit avec plaisir : Mlle Belmont, 1re chanteuse à roulades, et que nous possédons depuis six ans, est une très habile cantatrice; sa voix est d'une flexibilité extraordinaire, chantant toujours juste, et possédant une méthode aussi correcte que de bon goût, cette dame est peu dramatique. Après avoir été applaudie jusqu'à la frénésie, nos cabaleurs, qui tiennent plus à une jolie figure qu'à un véritable talent, l'ont fort mal accueillie à sa rentrée, et peu s'en est fallu que le répertoire ne fût entièrement entravé : mais cette artiste, forte de son talent supérieur, a forcé cette petite bande de frelons à mettre de côté un instrument dont le son fait mal à l'oreille d'un artiste; rien n'est à mon avis plus humiliant, et il y aurait, je crois, d'autres moyens à employer lorsqu'un sujet ne peut remplir sa mission; ainsi donc, au résumé, aucun artiste n'a éprouvé de chute : qu'ils prouvent maintenant à ceux qui les protégent qu'ils ne négligeront rien pour répondre à leur accueil flatteur mais consciencieux.

NOUVELLES DE LONDRES.

CINQUIÈME CONCERT PHILHARMONIQUE.

Tout, dans la société philharmonique, marche par sauts et par bonds; tout y est le résultat du caprice ou de l'impression du moment, plutôt que celui d'une prévoyance bien calculée. L'année dernière, les

concertos et les fantaisies pour le piano étaient ce qui faisait fureur; dans la saison actuelle, le violon est l'instrument favori; l'année dernière nous avons eu cinq concertos ou fantaisies pour le premier de ces instrumens, et nous en sommes déjà au quatrième morceau pour le second. On vous donne les choses tout juste comme elles viennent; car il n'existe aucune raison qu'on puisse assigner à cette bascule. Quant au chant......, — mais nous y reviendrons. Voici le programme :

Cinquième Concert. — Lundi, 5 Mai.

Symphonie en sol mineur. . . . . *Mozart.*
Chant. M. Phillips, « *Now heaven in fullest glory.* » (*Création.*) *Haydn.*
Introduction, variations et rondo, piano-forte; M. Herz. . *Herz.*
Aria, signora G. Grisi : « *di Piacer.* » (*La Gazza ladra.*). *Rossini.*
Ouverture et marche triomphale. . . . . *Ries.*
Symphonie . . . . *A. Romberg.*
Aria, M. Ivanhoff. « *Da quel di.* » (*Anna Bolena.*). . *Donizetti.*
Concerto pour le violon, M. Mori. . . . . . . *Beethoven.*
Duetto, signora G. Grisi et M. Ivanhoff, « *forse und.* ». *Rossini.*
Ouverture, *Der Freischütz.* . . . . *C. M. Von Weber.*

Nous nous occuperons d'abord de la nouveauté, l'ouverture de Ries; car c'est une nouveauté, un véritable original, garanti sans copie. C'est quelque chose qui ressemble à une lettre écrite en chiffres; au premier abord, cela ressemble à un étrange et chaotique griffonnage; peu à peu un rayon de lumière brille sur la page; chaque lettre prend successivement sa véritable forme; les mots se groupent tour-à-tour à la place qui leur convient, si bien qu'à la fin le sens finit par apparaître à vos yeux clair et palpable. C'est tout-à-fait l'histoire de cette ouverture : à la première audition ce n'était presque qu'obscurité; à la seconde, nous avons saisi une faible lueur de l'intention de l'auteur; à la troisième cette intention était pour nous manifeste. Le compositeur s'est proposé (d'après ce que nous lisons) de peindre le *lord Mayor* allant proclamer la foire de Bartlemy; heureuse idée suggérée probablement à l'auteur pendant sa dernière visite à Londres. Et que ta lèvre, lecteur, ne dessine pas un sourire de mépris : Jonson, le savant Jonson n'a pas dédaigné d'inspirer sa muse de cette ancienne et civique solennité; pourquoi Ries n'aurait-il pas pu y chercher un texte à ses inspirations? Ainsi donc, c'est tel que nous le lisons. Le lord Mayor descend les degrés de la mansion-house — une fanfare de trompettes et les acclamations du peuple annoncent qu'il vient de se placer sur sa voiture de cérémonie — l'équipage se met en mouvement — les sonnettes se mêlent au bruit des diligences, des charrettes et des waggons — le fracas de cheapside va croissant — la diligence accroche un omnibus au coin de Old Bailey, et le culbute — cris des voyageurs — confusion dans la rue — le bruit s'apaise — le lord Mayor arrive à Newgate — il partage un pot de fraîche bière avec le digne gouverneur — un respectueux silence s'établit, interrompu seulement par le bruit éloigné du tambour, ainsi que par l'écho de la trompette et du cor — la procession s'ébranle — on entend les notes des trompettes civiques — la foule dirigée par la police de la cité se précipite par Giltspud street — le tumulte augmente — le lord mayor entre dans Smithfield et la foire est proclamée — les bandes rivales de Wombwele et Reichardson se font entendre — les crecelles râlent, les cymbales résonnent, les sifflets crient, les trompettes d'un son hurlent. — Que voulez-vous acheter? que voulez-vous? « sonnettes, tambours, chevaux, poupées, pain d'épice! » Pour appuyer ce fausset de voix, de métal et de bois, les rugissemens des lions, des tigres et des hyènes, forment une basse parfaitement conforme aux parties de dessus, et c'est ainsi que se termine l'ouverture.

Nous nous sommes aventurés dans la description de cette œuvre unique, mais la modestie nous empêche d'émettre notre opinion sur le mérite qu'elle peut avoir. Faute de notre programme, l'auditoire a écouté le tout dans une muette stupéfaction. Nous adressons très respectueusement notre description au directeur, pour qu'il la fasse insérer sur les programmes du prochain concert.

La soirée a offert une autre singularité : HENRY HERZ a été sifflé (*Herz was hissed.*) Réprime ton courroux, belle et fashionable lectrice. Nous nous sommes creusé le cerveau pour deviner ce qui a pu produire une semblable catastrophe, et nous n'avons pu trouver à ce problème une meilleure solution que celle-ci : nous imaginons que l'*illustre pianiste* avait deux engagemens pour la soirée de lundi : l'un pour exécuter des quadrilles de contredanses, et l'autre pour jouer à la société philharmonique. Les hommes de génie sont, comme on sait, sujets à de fréquentes absences, et nous conjecturons que dans son imagination le classique auditoire de *Hanover square room* a pris la place des gais partisans de la danse.

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'au lieu d'un air varié pour le piano, nous avons entendu une collection de quadrilles; il est *possible* que les marques de désapprobation s'adressassent aux directeurs; si en effet ceux-ci avaient pu prévoir ce qu'on préparait à l'assemblée, leur devoir était de faire enlever les bancs afin que la compagnie et eux-mêmes pussent profiter de l'occasion. Alors assurément la scène eût été complète. Se figure-t-on John Cramer, Moschelès, Horsley, Potter, Novello, Bishop, et sir George Smart, dansant à la musique de Herz, (digne tribut payé à son génie), au lieu de rester tous muets et immobiles? Assez sur la *unprecented novelty* de la soirée, pour nous servir de la phrase adoptée à Drury-lane.

Les morceaux de chant, qui, à l'exception d'un fragment d'oratorio, ne convenaient pas parfaitement à une salle de concert, ont été assez pâles, et l'un d'eux, même, a été d'une platitude achevée. Au reste, il est inutile de prêcher plus long-temps sur ce sujet. Il nous paraît que c'est une affaire entièrement décidée. — Le concert philharmonique se composera à l'avenir des restes de la précédente représentation à l'Opéra. En effet, un tel arrangement épargne du travail, dispense de la nécessité des répétitions, et abrége la fatigue de penser ou de préparer sa matière.

Mais le programme ne contenait-il donc rien de brillant? — Si fait, le concerto de Mori, bien que ce soit le quatrième de la saison. Une œuvre de Beethoven, exécuté par Mori avec son beau style, est bien suffisant pour contrebalancer une masse de mauvaises choses. Le mouvement du premier morceau nous a paru un peu lent; mais notre appétit pour la bonne musique était des plus ouverts, et nous n'avons pas perdu une mesure du concerto tout entier.

(*The Spectator.*)

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi* : la Bayadère. — — *Mercredi* : Gustave. — *Vendredi* : la Sylphide.

OPÉRA-COMIQUE. Aujourd'hui *Samedi* pour l'ouverture : Lestocq.

CONCERTS. Tous les jours concert aux Champs-Élysées et au Jardin Turc.

Gerant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 22.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
Fr.	c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La **Gazette Musicale de Paris** paraît le **Dimanche** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 1er JUIN 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

GLUCK.

Ce n'est jamais sans une commotion d'enthousiasme que ce nom se présente à ma pensée. Comme les noms de Shaskspeare, de Beethoven, de Goëthe, de Michel-Ange, le nom de Gluck est un étendard dont les couleurs, respectées par le temps, éveillent tout un monde d'idées. J'étais fort jeune quand je fus admis au seuil de ce magnifique temple dont Gluck a été à la fois l'architecte, le grand-prêtre et le Dieu; je l'ai, depuis lors, exploré jusque dans ses moindres réduits; et si je me trompe dans l'appréciation des œuvres du grand tragique, ce ne sera pas faute d'en avoir fait une étude sérieuse et approfondie. — Gluck (le chevalier Christophe) est né en 1714, à Weidenwangen, dans le Haut-Palatinat, où son père était *Maître chasseur* chez le prince de Lobkowitz, d'après ce que rapporte Dlabacz dans sa Statistique de Bohême. On sait fort peu de choses de ses premières années; mes recherches n'ont rien pu m'apprendre d'intéressant sur les goûts ou les penchans de sa jeunesse, ni sur la direction que ses parens ont essayé de lui donner. Ont-ils voulu, dès le principe, le lancer dans la carrière musicale ?... Cela paraît probable, si l'on considère qu'à peine âgé de dix-sept ans et possédant déjà un fort beau talent sur le violoncelle, il alla en Italie, demander au célèbre San-Martini des leçons de composition. Différent en cela de Beethoven, de Weber et de Mozart, Gluck paraît n'avoir atteint le développement complet de ses facultés qu'à l'âge de quarante ans. Il écrivit pour Milan, Rome, Venise, Turin et Londres une multitude d'opéras italiens, dont la plupart ne nous sont connus que de nom. Tout en s'éloignant déjà de la grande route battue par la foule des *maestri* italiens, ce qu'il devait être un jour ne se décelait point encore; le *poète* n'était pas né. Ce fut sur une représentation de *la Chute des Géans*, au théâtre italien de Londres, que *Handel* conçut de Gluck l'opinion qu'il en a conservé toute sa vie, celle d'un fort médiocre compositeur (1). Ses réflexions lui avaient pourtant fait entrevoir par intervalles toute la futilité des ouvrages que, d'une main dédaigneuse, il semait sur sa route, sans accorder à la composition de chacun d'eux plus de quinze jours de travail. Quelques rares morceaux de la plus profonde expression apparaissent çà et là dans le petit nombre de ses opéras italiens qui nous est resté, comme d'admirables *Etudes* dont il a fait plus tard un si heureux usage dans ses grands tableaux. Un seul, le monologue d'Asteria, dans *Il Telemaco*, n'a pas été tiré par l'auteur de l'oubli auquel le reste de la partition devait nécessairement le condamner. Le hasard m'a fait connaître son existence. En feuilletant les manuscrits italiens de Gluck, à la bibliothèque du Conservatoire, je fus frappé d'un *récitatif* dont l'accentuation, vraie et pénétrante, contrastait singulièrement avec ceux qui

(1). Il n'existe réellement aucune sympathie entre Handel et Gluck, et il est permis de croire que *la Chute des Géans* n'était pas une partition bien remarquable; mais dans le cas contraire, ce jugement de l'auteur du *Messie* n'aurait rien qui doive surprendre, quand on songe que Haydn n'a jamais reconnu le génie de Beethoven, que Beethoven n'accordait à Weber que du talent, et que celui de tous les compositeurs vivans auquel Beethoven accordait le plus de mérite, traite *la symphonie en ut mineur* de dévergondage.

le précédaient; je le suivis jusqu'à l'entrée de l'*air*..... De quel transport ne fus-je pas saisi, en découvrant cette merveilleuse élégie où la mélodie le dispute aux accords et aux dessins de l'orchestre, pour peindre la plus accablante douleur qui puisse briser le cœur d'une femme jeune et belle, celle de voir son amour dédaigné de l'homme auquel elle a sauvé la vie !...

(Récitatif). « Ce fut un jour fatal pour moi que celui où je le trouvai gisant sur le rivage, pâle et plein de mort (*pien di morte*). Epouvantée, je le pris sur mon sein, et mes soupirs rappelèrent son âme prête à fuir.

(Air). « Ah! je l'ai toujours présent, quand de sa main faible et glacée il serra ma main secourable; quand, promenant autour de lui des regards sans flamme, il commença lentement à mouvoir ses yeux, encore couverts des voiles de la mort, puis les ouvrit à la lumière..... et me perça le cœur... ô jour!... ô doux regard!... ô souvenir!..... ô amour!..... (1) » — Je n'ai jamais trouvé, même dans les ouvrages immenses que Gluck écrivit depuis, rien de plus simplement ni plus noblement beau que ces accens d'une victime résignée, dont la plainte s'exhale sans amertume vers un passé plein de poignans souvenirs. Le chant et l'harmonie sont si admirablement mariés, qu'on ne peut savoir si l'effet résulte de l'un plutôt que de l'autre. L'instrumentation... elle est nulle; les instrumens à cordes sont seuls employés. Mais comme chaque partie est dessinée!!! Sous le vers : « *quando appannatti, e tardi pria giro* » *gli occhi intorno*, » les violons déroulent une longue période à laquelle les altos viennent se joindre bientôt après; les trois parties se mêlent, se croisent, montent et descendent doucement; le sang commence à circuler, la vie se communique de proche en proche; « Il pro- » mène ses yeux autour de lui : *Pria giro gli occhi in-* » *torno;* » et le chant s'élevant peu à peu, vient, par un *crescendo*, faire explosion sur les mots : « *E poi gli ap-* » *persi al giorno*; puis les ouvrit à la lumière. » Un léger accent de reproche se fait sentir dans la phrase : « *E mi trafisse il cor.* » Après un silence, Asteria reprend sur un ton plus élevé : « *O giorno !!* » second silence plus prolongé... Le chant s'élève encore : « *O dolce* » *sguardi!* » Troisième silence... et la voix se traînant péniblement jusqu'au son le plus aigu, avec les paroles, « *O rimembranza !* » retombe tout-à-coup, comme le soupir étouffé d'un cœur qui se brise en murmurant : « *O amor!* » et... plus rien... pas une note de ritournelle... l'orchestre se tait... que pourrait-il ajouter en effet qui ne fût au moins inutile?... Eh bien! je fis entendre un jour en Italie ce morceau déchirant à un *musicien* d'un talent fort distingué; il le trouva insignifiant, et me prouva sa nullité par une foule de *raisonnemens* péremptoires. Je sentis dès ce moment que je le haïssais de toutes mes forces; je ne crois pas pouvoir lui pardonner jamais. Pasta! Nina ravissante! Elle, elle seule, doit chanter la désolante mélodie que Gluck a tirée du fond de son cœur. Parmi toutes les *brodeuses* dont l'Italie à peuplé le monde musical, il faut espérer qu'aucune ne s'avisera de choisir cet admirable thème pour ses exercices vocaux, ni de le couvrir des fleurs de sa réthorique *laryngée*. Si le malheur voulait pourtant que cela fût, je prie d'avance la blasphématrice de recevoir à ce sujet mes plus sincères malédictions. Mais je m'aperçois que je me suis laissé entraîner à parler un peu longuement des malheurs d'Asteria et de mes impressions personnelles. Reprenons mon rôle de biographe. Ce fut à Vienne que Gluck fit la connaissance de Calzabigi; ce littérateur florentin méditait dans les *libretti* d'opéras une réforme analogue à celle que Gluck voulait introduire dans la musique dramatique. Ils s'entendirent bientôt, et Calzabigi écrivit pour lui en italien, Orpheo, Alceste et Héléna e Paride; Alceste fut le premier ouvrage dans lequel Gluck fit hardiment l'application de son nouveau système. Voici en quels termes il développe lui-même et son plan et le but auquel il tendait. « Lorsque j'entrepris de mettre en musique l'opéra » d'Alceste, je me proposai d'éviter tous les abus que la » vanité mal entendue des chanteurs et l'excessive com- » plaisance des compositeurs avaient introduits dans » l'opéra italien, et qui, du plus pompeux et du plus » beau de tous les spectacles, en avaient fait le plus en- » nuyeux et le plus ridicule; je cherchai à réduire la » musique à sa véritable fonction, celle de seconder la » poésie, pour fortifier l'expression des sentimens et » l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la » refroidir par des ornemens superflus; je crus que la » musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoute à un » dessin correct et bien composé, la vivacité des couleurs » et l'accord heureux des lumières et des ombres, qui » servent à animer les figures sans en altérer les con- » tours. Je me suis donc bien gardé d'interrompre un » acteur dans la chaleur du dialogue pour lui faire at- » tendre une ennuyeuse ritournelle, ou de l'arrêter au » milieu de son discours sur une voyelle favorable, soit » pour déployer dans un long passage l'agilité de sa » belle voix, soit pour attendre que l'orchestre lui don- » nât le temps de reprendre haleine pour faire un point » d'orgue. Je n'ai pas cru non plus devoir ni passer ra- » pidement sur la seconde partie d'un air, lorsque cette » seconde partie était la plus passionnée, et la plus im-

(1) Nous donnons ce morceau remarquable comme supplément,

» portante, afin de répéter régulièrement quatre fois » les paroles de l'air; ni finir l'air où le sens ne finit pas » pour donner au chanteur la facilité de faire voir qu'il » peut varier à son gré et de plusieurs manières diffé- » rentes. Enfin j'ai voulu proscrire tous ces abus contre » lesquels depuis long-temps se récriaient en vain le » bon sens et le goût. J'ai imaginé que l'ouverture de- » vait prévenir les spectateurs, sur le caractère de » l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux, et leur » en indiquer le sujet; que les intrumens ne devaient » être mis en action qu'en proportion du degré d'inté- » rêt, et de passions, et qu'il fallait éviter surtout de » laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante » entre l'air et le récitatif, afin de ne pas tronquer à » contre-sens la période, et de ne pas interrompre mal » à propos le mouvement et la chaleur de la scène. J'ai » cru encore que la plus grande partie de mon travail » devait se réduire à chercher une belle simplicité, et » j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de » la clarté; je n'aie attaché aucun prix à la découverte » d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement » donnée par la situation et liée à l'expression; enfin il » n'y a aucune règle que je n'ai cru devoir sacrifier de » bonne grâce en faveur de l'effet. Voilà mes principes.»
Comme on peut le voir par les citations suivantes, Gluck et Calzabigi n'étaient pas les seuls hommes de mérite auxquels une réforme de la musique dramatique parût nécessaire. Métastase écrivant au père Mattei à l'occasion d'un de ses drames lyriques, disait : « Quel que soit le » mérite de ce pauvre drame, assurément ce ne sont » pas nos musiciens d'aujourd'hui qui le feront valoir... » Contens d'avoir dans leurs airs, le plus souvent en- » nuyeux, chatouillé les oreilles avec une *sonate de go-* » *sier*, ils ont fait de notre théâtre, un amas d'invrai- » semblances honteuses et intolérables. On paye les dan- » seurs de cordes pour étonner; on paye les musiciens » pour émouvoir, et la plus grande partie des musiciens » veulent faire les danseurs de corde (Beccaria). Il est à » désirer qu'il se présente enfin quelques professeurs » doués d'un rare talent et parfaitement instruits de » toutes les parties de la musique, lequel, sans se mettre » en peine des propos impertinens de tous ses rivaux, » fasse renaître l'art d'émouvoir les passions, et délivre » enfin les auditeurs de l'ennui que leur fait éprouver la » musique de nos jours. (Martini, *Histoire de la Mu-* » *sique*). »

Gluck était l'homme qu'appelaient les vœux de Martini; la nature l'avait abondamment pourvu des qualités indispensables à un novateur; coup-d'œil rapide, conception vaste, admirable raison, vive sensibilité, volonté inflexible, foi en sa mission d'homme de génie, il avait tout. Aussi quelle explosion ne fit pas ce génie, lorsqu'enfin parvenu à sa virilité il se dressa, un jour, *de toute sa hauteur*. On a trop parlé de la guerre ridicule des Gluckistes et des Piccinistes pour y revenir. La Harpe et Marmontel, champions de l'Italien; l'abbé Arnaud et quelques écrivains qui défendaient Gluck, s'injurièrent réciproquement sur des questions qu'ils n'entendaient pas beaucoup mieux les uns que les autres. L'auteur d'Armide lui-même ne dédaigna pas de prendre la plume pour se défendre. Malheureusement je suis forcé de convenir que la défense de Gluck fut aussi aigre et partiale que l'attaque de La Harpe avait étéspirituelle et modérée. Quoiqu'il en soit, et sans vouloir refuser au compositeur de Didon d'émininentes qualités, on ne peut nier que Piccini ne soit complètement mort, tandis que son rival existe. On joue Gluck dans toute l'Allemagne, surtout à Berlin. Spontini, qui regarde, avec raison, Gluck comme son père, y fait représenter *Alceste* et *Iphigénie en Tauride* avec une pompe et un soin que nous ne pouvons nous flatter d'avoir vus depuis long-temps à Paris. En outre Gluck revit dans ses élèves; et ne doit-on pas considérer comme tels les compositeurs qui ont adopté son système plus ou moins modifié?... de ce nombre sont : Vogel (qu'il a réellement élevé, et auquel nous devons l'immortelle ouverture de *Démophon*), Salieri, Méhul, Spontini, Weber et Beethoven lui-même, dont la filiation se décèle par maint passage de l'unique ouvrage qu'il ait légué à la scène, *Fidelio*. Gluck eut le crève-cœur de ne pouvoir faire représenter son coup d'essai dans le grand drame lyrique. Aucun des théâtres d'Italie ne se trouva dans le cas d'exécuter Alceste à son apparition. Infatigable et opiniâtre comme l'était Gluck, une autre tentative ne pouvait long-temps se faire attendre. En effet, Orphée parut, et le succès en fut tel, que la ville de Bologne s'enrichit de près d'un million par l'affluence des étrangers que ses représentations y attirèrent. Gluck ayant envoyé la partition à Paris pour la faire graver, Philidor, à qui l'édition en avait été confiée, ne se fit aucun scrupule de la piller outrageusement. J'ai pu me convaincre de son audace par moi-même; en bouquinant sur le quai d'Orsay, il me tomba sous la main une vieille partition du *Maréchal ferrant* avec le nom de Philidor, où je retrouvai en entier la fameuse romance du premier acte d'Orphée (*Objet de mon amour*), sans autre changement qu'une mauvaise ritournelle de quelques mesures, ajoutée après le chant, et une transposition *d'ut* en *la*. — *Hélène et Pâris*, ouvrage gracieux, mais, à mon avis, un peu froid, suivit

de près le chantre de Thrace. J'ignore quelle fut la destinée de cet ouvrage; il est fort peu connu en France, où je crois qu'il a pourtant été représenté au Théâtre Italien; ses deux aînés, *Orphée* et *Alceste* ont seuls obtenu les honneurs de la traduction. L'auteur lui-même ne le jugea pas, à ce qu'il paraît, digne d'être conservé dans toute son intégrité, car il lui emprunta plusieurs morceaux pour ses partitions françaises. Le charmant petit chœur de danse d'Alceste: « Parez vos fronts de fleurs nouvelles » est le même que celui « Non sdegnare ô bella Venere. » Le grand chœur « Vieni al mar » est devenu le finale du dernier acte d'*Iphigénie en Tauride*; et dans l'air avec chœur « Va coll'amata » on trouve le canevas du chœur d'Armide: « Suis l'amour, puisque tu le veux. » Bien qu'il n'existât guère de sympathies musicales entre Gluck et Handel, il partageait pourtant avec lui son mépris des convenances sociales quand l'amour de l'art le dominait. Pendant la représentation d'un de ses opéras, à Vienne, le feu prit à une coulisse vers la fin du premier ballet. Acteurs et spectateurs cherchaient à s'enfuir; le tumulte était à son comble. Cependant le feu ayant été promptement éteint, on demanda le second acte. Gluck voulant donner au public le temps de se calmer assez pour écouter attentivement sa musique, insistait pour que le ballet fût recommencé. Les danseuses tremblantes s'étaient réfugiées dans leurs loges; le directeur refusait d'obéir à la volonté du compositeur; quand celui-ci, furieux, monte sur sa banquette en présence de la cour (chose inouie à cette époque), et d'une voix de tonnerre crie au directeur: « Vous recommencerez le ballet, ou je jure qu'on n'achèvera pas l'opéra! » Gluck l'emporta; le ballet fut répété, et pendant la danse, le calme s'étant rétabli, l'opéra fut achevé avec le plus grand succès.

(*La suite dans un prochain numéro.*)

THÉATRE DE L'OPÉRA COMIQUE.

LESTOCQ,

Opéra en quatre actes de MM. *Scribe* et *Auber*.

Les nouveaux directeurs viennent de signaler leur avènement à l'Opéra Comique par une victoire décisive. Nous avons assisté à deux représentations de la pièce nouvelle, et deux fois le public entier a constaté le succès de *Lestocq* par les témoignages les plus bruyans et les mieux sentis de sa complète satisfaction. La physionomie de ces deux représentations a montré cependant de notables différences qu'il n'est pas sans intérêt de rappeler. Une solennité dramatique, une réouverture surtout, attire comme spectateurs nécessaires, les intéressés au bon et au mauvais succès, et le public de ces jours là est d'autant plus redoutable qu'il est plus intelligent. Composé presqu'en entier d'auteurs, d'artistes, de rédacteurs de journaux, il est rempli de préventions ou favorables ou contraires; aussi les auteurs les plus heureux ou les plus habiles sont en même temps ceux qui appréhendent le plus les premières représentations. Cette fois tout était à redouter: le vrai public, trompé long-temps, devait craindre une mystification nouvelle; l'ancienne administration avait besoin de faire valoir son habileté prétendue aux dépens de ses successeurs, que le pouvoir lui a niaisement donnés à surveiller; des théâtres rivaux pouvaient faire effort afin d'empêcher une vogue nuisible à leurs recettes. Tous ces intérêts ennemis et d'autres encore n'ont fait que rendre la réussite plus éclatante, et le lendemain une assemblée, moins spirituelle peut-être, mais plus désintéressée, est venu compter trois mille sept cents francs de bons écus au caissier du théâtre. Dieu veuille que cela dure!

La décoration de la salle, refaite à neuf, et en vingt jours, par M. Léon Feuchères aidé de MM. Despléchin et Cl. Boulanger, est riche et brillante, trop brillante peut-être. C'est un pastiche adroit et plein d'élégance des styles persan et arabe, mêlés à celui de la renaissance, avec un peu de 15e siècle et de Louis XIV. Tout cela pourrait avoir plus d'unité tout en conservant la même grâce d'aspect; au moins cela nous délivre des éternels poncis de palmettes et de feuilles d'acanthe. La toile est fort belle et mérite des éloges, mais elle n'est pas à sa place: on en ferait un magnifique tapis de pied.

Nous dirons peu de chose de ce qu'on est convenu d'appeler le Poème; le sujet de la pièce est la conspiration qui plaça sur le trône de Russie la voluptueuse Elisabeth. Lestocq, médecin Français, que Pierre-le-Grand s'attacha pendant ses voyages, veut mettre sur le trône la fille de son ancien bienfaiteur; il la fait conspirer malgré elle, et malgré les étourderies, les fautes, les dénonciations même de cette princesse, il vient à bout d'en faire une impératrice. Ce drame est très proche parent de Bertrand et Raton, lequel est aussi un peu cousin de Gustave et de la Muette, qui tous procèdent, bien que d'un peu loin, du *Pinto* de Lemercier. Il n'est personne à Paris, que je sache, en état de *faire une pièce* comme M. Scribe, personne qui connaisse mieux la valeur d'un mot, l'effet d'un geste ou d'un jeu de scène, personne qui, avec de plus petits moyens, puisse parvenir à intéresser, à amuser davantage tout un public au Gymnase, aux Français, à l'Opéra, à Feydeau, pendant un, deux, trois, quatre ou cinq actes; mais de la vérité, du naturel, de l'observation de mœurs et d'usages, il ne faut pas lui en demander, là n'est pas son talent. Beaucoup de gens adressent ces observations à M. Scribe, sous forme de reproches, croyant ainsi atténuer son mérite: nous pensons, nous, tout au contraire, que c'est par cela surtout qu'il se distingue des autres auteurs dramatiques. Chercher un patron universel pour les œuvres d'imagination, c'est chercher l'absurde; la nature a fort heureusement doué les hommes de facultés dissemblables; il faut reconnaître à chacun ses qualités, et non l'apprécier sur celles du voisin. M. Scribe a été fort libéralement reparti, il a prodigieusement d'esprit, et du véritable esprit français; rien n'est plus fin, plus délié, plus délicat, plus ingénieux que son talent. La trame de ses pièces est fort tenue, c'est vrai, mais elle conduit sans se rompre, d'incident en incident, de surprise en surprise, jusqu'au dénouement, qui toujours arrive à point. Acceptez-donc M. Scribe tel qu'il est, avec ses qualités et ce qu'on nomme ses défauts, ou vous n'aurez plus de M. Scribe: et personne ne veut arriver à cette conclusion.

Mais il est un reproche plus grave à notre avis, que nous sommes

obligés de lui faire, c'est de demander de la musique pour ses poèmes, et non de faire ses poèmes pour la musique. Je m'explique : dans presque tous ses opéras comiques, le drame, tel que le comprend M. Scribe, n'est pas habituellement musical; les duos, couplets, airs, chœurs, etc. qu'il intercale dans les scènes, sont plus souvent des prétextes de musique offerts au compositeur, que des situations nécessairement musicales; ainsi, dans l'opéra nouveau, par exemple, un quatuor de concert qui ne tient aucunement à l'action se dit trois fois en totalité ou par fragmens; au second acte Mlle Massi, au quatrième Mme Pradher, chantent des couplets uniquement pour chanter : dans tous ces morceaux la musique n'est pas dans le drame, elle s'y intercale seulement comme hors-d'œuvre. Heureusement pour lui, M. Scribe est habituellement associé à un artiste, qui, comme Rameau, mettrait en musique et en fort jolie musique la gazette de Hollande. M. Auber a dans sa manière au moins autant d'individualité que M. Scribe. M. Auber est un de ces rares musiciens qui ont compris que la musique est une langue complète dont l'effet est d'autant plus grand qu'elle sait mieux se passer du secours de la parole ; et c'est un fait d'une vérité vulgaire, bien qu'on en nie chaque jour l'évidence, que tous les morceaux célèbres, tous les motifs populaires dans tous les pays, à toutes les époques, le sont devenues uniquement à cause de leur valeur musicale ; on les cite, il est vrai, par les mots dont se servit l'artiste lorsqu'il les écrivit, mais ces mots ne sont restés que comme procédé mnémotechnique. Une belle pensée musicale est comme ces admirables sentences d'Horace ou de Molière, toujours vraies et toujours applicables.

Je n'ai point l'honneur de connaître M. Auber, mais je me trompe fort ou ses procédés de composition consistent en ceci : Lorsque M. Auber reçoit un poème de M. Scribe, il le parcourt attentivement, en examine le sens et l'esprit général, en juge la forme et l'étendue, puis... le pose sur son bureau et n'y touche plus : alors commence son travail de composition, il crée et recueille soigneusement une foule de motifs, sans s'occuper de la place qu'il leur donnera, sans savoir s'il les fera chanter ou les mettra dans l'orchestre, et lorsque son imagination a été suffisamment féconde, lorsqu'il a rassemblé une quantité convenable de matériaux, il reprend son poème, choisit ses motifs et les développe, place les paroles dessous, et finit en un mot par où bien d'autres commencent. Ainsi s'expliquent parfaitement l'élégance, le piquant, la grâce des compositions de M. Auber; ainsi s'expliquent de même le décousu, le défaut de largeur, la recherche que l'on reproche à sa musique. *Lestocq* a toutes ces qualités et peut-être aussi un peu de ces imperfections. *Lestocq* n'en est pas moins un œuvre remarquable qui remplira long-temps la salle de l'Opéra-Comique; il y a dans cette composition un peu de musique pour tout le monde, de la musique développée et prise au sérieux pour les vrais amateurs de la musique vive, spirituelle et légère, de la musique de chansons pour les amateurs de couplets, pour toute cette portion du public, malheureusement encore fort nombreuse qui ne peut voir l'Opéra-Comique en dehors d'*Adolphe* et *Clara* et du *Prisonnier* ou la *ressemblance*. Les morceaux à couplets ne manquent pas, en effet, dans l'opéra de *Lestocq*; —d'abord au premier acte les couplets de Strolof sur le *Knout* et dont le refrain se terminait par ce mot fort peu musical; on les a retranchés à la seconde représentation, et l'on a fort bien fait; dans le même acte encore ceux chantés par Lestocq et le chœur, bien que ces couplets n'arrivent en scène qu'au moyen de la rubrique ordinaire; *chantez-nous quelque chose*, ceux-là du moins sont convenablement en situation, c'est l'un des meilleurs morceaux de la pièce; il y a une modulation, de l'effet le plus heureux, le rythme en est ferme et entraînant. — Le second acte s'ouvre par une sorte d'air de danse, toujours en couplets, d'une mélodie fort spirituelle, d'une tournure très agréable : les paroles demandaient une imitation des chants nationaux russes, et c'est peut-être le morceau le plus français de tout l'ouvrage. — Dans le même acte, les couplets chantés alternativement d'abord, puis en duo par Catherine et Lestocq; ici il n'y a que des louanges à donner, le motif est d'une grâce, d'une simplicité vraiment enchanteresse. M. Auber a placé sous le chant un trait de flûte et de clarinette, d'un effet piquant et plein d'originalité ; ces couplets paieront la partition, ils seront achetés par milliers.—Encore dans le même acte des couplets de Lestocq, *voilà donc comme sont les femmes*, qui devaient avoir le même sort que celles de Strolo, et de cinq si je ne me trompe : c'est beaucoup, c'est trop. Un mot à présent de la musique prise un peu plus au sérieux; parler de tous les morceaux serait bien long, je ne citerai que les plus marquans : Elisabeth, Catherine, Eudoxie, et Lestocq répètent en scène le morceau de concert que j'ai déjà cité. Ce quatuor, *gentilles moscovites*, d'une mélodie heureuse et naturelle, obtiendra le même succès au salon qu'au théâtre; mais il faut être M. Scribe pour disposer un quatuor de trois soprani et un ténor. Trois dames et un cavalier forment sur la scène un groupe fort gracieux à la vue, mais peu agréable à l'oreille. Les amateurs adopteront un moyen plus simple, ils chanteront ce quatuor à une voix. Le trio parlante *une lettre en ses mains*, (dont par parenthèse les chanteurs n'articulent pas une syllabe, et Révial en tête), qui devient un quatuor et se termine en septuor, est avec le duo de Golofkin et de Catherine au troisième acte, le morçeau capital de l'ouvrage. Ce septuor, plein d'entraînement et de chaleur, richement instrumenté, termine avec bonheur le meilleur acte de cet opéra; le duo est très dramatique, et habilement coupé, mais il finit en queue de souris. La faute en est encore à M. Scribe, qui a forcé le compositeur à finir piano ce duo et le trio qui suit, c'est anti-musical. L'effet de la musique sur l'organisation humaine, est d'arriver à l'intelligence par le système nerveux. — Or, je demande à M. Scribe, s'il voulait éprouver l'épiderme de quelqu'un, commencerait-il par le bâtonner pour le chatouiller ensuite. Quant à moi, je ferais l'inverse, et je procéderais du *piano* au *forte*. — Je dois faire encore mention du *chœur* des conjurés au quatrième acte, fort beau, et qui le serait plus encore si la reprise n'était pas coupée par le dialogue. M. Auber en aurait dû faire une seule scène.

L'exécution a été aussi satisfaisante que possible avec le personnel de l'ancienne troupe que le ministère a imposée pendant un an au nouveau directeur. Révial qui a de bonnes notes dans le médium de la voix, ne devrait jamais donner un son de tête : il les a nus ou disgracieux. Madame Pradher est toujours une gracieuse et charmante actrice, remplie de bonne volonté et chantant du mieux qui lui est possible. Pourquoi son sourire immuable ne peut-il remplacer la voix qui lui manque et l'art de se servir du peu qu'elle a?

Thénard, bon musicien, intelligent, adroit, louvoyant habilement devant les impossibilités de son organe, est ce qu'il y a de mieux sans contredit ; mais, hélas ! il a si peu de voix, et l'on connaît le proverbe italien : pour chanter il faut cent choses..., la voix compte pour 99. — Nous apprenons avec satisfaction que M. Crosnier, loin de se reposer sur le grand succès que lui ont fait MM. Scribe et Auber, fait les démarches les plus actives auprès de plusieurs chanteurs, nés Français, et qui jouissent en Italie de la plus haute réputation. S'il parvient à les attacher à son théâtre, nous pouvons espérer une régénération prompte et radicale de l'Opéra Comique.

REVUE CRITIQUE.

Méthode de Violon, par F. Gasse, de l'Académie royale de Musique.

Le nombre des méthodes et exercices pour le violon, ainsi que pour le piano, s'accroît presque journellement, et nous pouvons à bon droit en conclure, que le goût de la musique se répand généralement, au moins quant à l'exécution, ce qui déjà peut assurément être considéré comme un progrès de notre époque, puisque la musique, si nous ne voulons la considérer pour le moment comme une science indispensable à tout homme instruit, est au moins un délassement agréable qui charme les heures de loisir, et qui produit les plus heureux résultats, en donnant le change à plus d'un mauvais penchant. Dans la plu part des méthodes, nous devons retrouver les mêmes élémens, car les principes fondamentaux, qui dans le fond sont la chose principale, restent toujours les mêmes, et il n'y a que quelques détails techniques qui soient à même de subir quelques nouvelles modifications ou de rendre ainsi nécessaire l'existence de nouvelles théories. Que les facteurs de pianos s'avisent de donner huit octaves à leurs instrumens, ou bien encore, qu'il surgisse un second Stradivarius ou Guarnarius qui monte ses violons avec cinq ou six cordes, et toutes les méthodes actuelles, tant pour le piano que pour le violon, seront menacées d'une mort prochaine. Mais c'est un évènement qui sans doute ne saurait arriver de si tôt.

Bien que pour ce qui touche le violon, nous en soyons restés aux anciens erremens, puisque nous n'avons toujours que des violons à quatre cordes, nous n'en voyons pas moins publier tous les jours de nouvelles méthodes pour cet instrument, ce qui nous surprend quelque peu, car ces sortes d'entreprises ne peuvent être d'un grand profit pour les marchands de musique.

Il y a bien peu de temps encore, on a publié à Vienne la très volumineuse et très dispendieuse méthode de Spohr (1) et voilà qu'aujourd'hui nous avons sous les yeux une nouvelle méthode de M. F. Gasse. Nous avons parcouru cette dernière avec une grande attention, et nous entreprendrons volontiers la tâche d'en donner une analyse detaillée.

L'auteur nous dit dans une courte introduction, par laquelle il nous fait connaître le contenu de son ouvrage: «Elève de Baillot et Kreutzer aîné, ayant été deux ans professeur adjoint à ce dernier, ayant remporté le premier prix de violon du Conservatoire, pouvais-je donner une autre direction à ma méthode?» Nous trouvons dans cette introduction le paragraphe suivant:

1° Manière de tenir le violon; 2° manière de tenir l'archet; 3° pour apprendre à pousser l'archet; 4° pour apprendre à tirer l'archet; 5° mouvement des doigts de la main gauche; 6° gamme en *ut*; 7° gammes par intervalles, de seconde, de tierce, de quarte, de quinte, de sixte, de septième et d'octave; 8° gamme contenant tous les intervalles; 9° gamme pour filer des sons; 10° exercice pour reprendre l'archet; 11° pour chaque ton: une gamme, cinq petits exercices, cinq petits airs choisis parmi ceux des compositeurs modernes, tels que Rossini, Weber, Hérold, une gamme et un exercice pour le ton relatif, et à la fin de chaque ton un petit duo facile.

Viennent ensuite des gammes et exercices pour les 2e, 3e, 4e, et 5e positions; 12 études de différens genres; gammes pour monter à la 9e position et pour terminer, trois duos concertans pour le violon.

Pour ce qui est des élémens proprement dits, nous devons avant tout des éloges à la brièveté de l'auteur. En effet, dans les leçons élémentaires de violon déjà si difficiles pour l'élève, celui-ci ne peut être qu'embrouillé et dégoûté, par le déluge de mots contenus dans la plupart des méthodes; et si nous devons avouer qu'à vrai dire nous n'avons trouvé dans celle-ci aucune nouveauté essentielle, nous ne pouvons pas hésiter à reconnaître dans cet ouvrage le mérite de la concision et d'un raisonnement solide; l'auteur nous paraît avoir surtout traité avec un soin particulier le premier paragraphe principal. Il donne d'abord une division claire, puis les gammes dans tous les tons, ensuite une exercice mélodique ou exemple emprunté pour l'ordinaire aux opéras les plus connus, ce qui sera plus intéressant pour l'élève que les exercices si souvent arides des méthodes ordinaires; et enfin un duo facile pour deux violons, écrit dans l'un des tons dont on s'est déjà occupé, et contenant les figures et coups d'archet dont parle le paragraphe. En outre, l'auteur a encore eu le mérite d'avoir écrit des exemples dans tous les tons en bémol. Généralement on ne trouve dans les méthodes que des exemples écrits pour l'ordinaire dans le mode majeur et dans les deux premiers tons où entrent des bémols, comme par exemple: en *fa* et en *si* bémol majeur, puis en *sol*, en *ré*, ou en *la* majeur, et surtout dans ce dernier ton, qui facilite le jeu de l'élève par l'emploi de la corde vide; après quoi on invite l'élève à transposer de lui-même dans tous les autres tons les exemples qu'il vient de voir, invitation qu'assurément la plus grande partie des élèves se dispense facilement de prendre en considération. Dans sa méthode M. Gasse a pris la peine d'écrire ses exemples dans tous les tons, majeurs et mineurs, créant ainsi une amélioration importante. D'un autre côté, nous ne pouvons nous dispenser de faire une remarque. Pourquoi M. Gasse a-t-il passé si légèrement sur le chapitre des doubles cordes? Il avoue lui-même à la fin de son ouvrage l'importance qu'on doit attacher aux doubles cordes, il relève même la négligence avec laquelle cette matière a été traitée dans toutes les méthodes, et cependant nous devons dire qu'il n'a pas donné à ce sujet des développemens satisfaisans. Les études n° 5 et 9 contiennent bien, il est vrai, quelques doubles cordes, mais elle ne présentent aucune difficulté, et nous y chercherions vainement les doubles cordes en octaves et en dixièmes, et surtout les staccati en doubles cordes. M. Gasse parlera peut-être de tout cela dans son second cahier, mais cela aurait été à sa place dès à présent dans le premier. Nous devons aussi faire remarquer à M. Gasse combien il a donné peu d'importance à la quatrième corde du violon, et pourtant, suivant nous, cette corde mérite une attention toute particulière.

S'il est permis d'établir une comparaison entre les quatre cordes des violons et les quatre subdivisions de la voix humaine de telle sorte que le soprano soit représenté par la chanterelle, le tenor par la corde de *la*, l'alto par celle de *ré*, et la basse par la quatrième corde, nous devrons en conclure que chacune de ces quatre cordes a son importance particulière, et nous pourrons signaler une entière analogie entre l'abandon presque général où est tombée la quatrième corde du violon avec celui où on laisse languir la basse taille, genre de voix qui est cultivé avec beaucoup moins de soin que les trois autres. Il est tel pays où les jeunes gens, pour se procurer une belle basse-taille, croient n'avoir rien de mieux à faire que de boire des tonnes de bière.

Il eût donc été à désirer que l'auteur n'eût pas laissé ce sujet dans un si complet oubli. La quatrième corde a une qualité de son tellement caractéristique, l'effet produit par ce son est si particulier et diffère tellement de celui que rendent les trois autres, qu'elle exige une étude toute spéciale. Dans la plupart des compositions nous ne la voyons employée que pour répéter des chants déjà exécutés sur les

(1) Cette méthode se publie à Paris, chez M. Simon Richault.

cordes plus aiguës, comme le fait, par exemple, M. Gasse, page 133, dans l'adagio du troisième duo, et cela nous paraît loin de produire un bel effet. Les trois duos ajoutés sont composés avec goût et talent; ils forment un supplément très agréable au corps de l'ouvrage, et nous partageons entièrement l'opinion de l'auteur lorsqu'il dit en finissant: « Que l'élève qui aura appris à jouer du violon avec cette méthode, » s'il a suivi avec exactitude les principes qui y sont développés, doit » jouer juste; cependant il ne possèdera pas encore pour cela cette » justesse d'intonation dont je veux parler; car, pour parvenir à ce » degré de perfection, il faut de longues années et des études particu- » lières. Il est donc des choses qu'il faut travailler journellement et de » préférence à toute autre. » Et lorsqu'enfin l'auteur remarque que ces études doivent porter principalement sur trois choses : 1° les études en double corde, 2° les études en octaves et en dixièmes, 3° les sons harmoniques; nous devons en ajouter une quatrième, c'est-à-dire les gammes dans tous les tons majeurs et mineurs, à toutes les positions, avec des coups d'archet plus ou moins développés, et dans des mouvemens plus ou moins lents ou rapides.

Nous remarquerons en terminant que cet ouvrage sera d'un puissant secours pour les professeurs qui ne sont pas en état d'enseigner d'après leur propre méthode, et qu'on peut en outre la recommander d'une manière toute particulière à ces personnes patientes qui désirent apprendre le violon, non pas par elles-mêmes, mais d'après une méthode qu'elles puissent consulter.

PHILALETTE.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Aix-la-Chapelle, 22 *mai* 1834.

Une circonstance inattendue a failli mettre obstacle, peut-être à jamais, aux *fêtes musicales du Rhin*. Celle de cette année était depuis long-temps annoncée au public, comme devant commencer dans notre ville le jour de la Pentecôte, époque la plus favorable pour ces grandes réunions; mais, en dernier lieu, MM. les ministres du culte protestant avaient cru devoir présenter une requête au roi pour le supplier de ne pas permettre que le saint jour de la Pentecôte fût *profané*... par quoi?... par la plus belle musique religieuse qui, suivant le programme de la fête, devait être exécutée par les artistes qui s'y seraient rendus. La requête de MM. les curés protestans avait été bien accueillie, et, en conséquence, un ordre émané du cabinet de S. M. avait prescrit l'ajournement de la fête musicale. Cependant, le comité des artistes crut devoir réclamer contre l'exécution de cet ordre, et soumettre à son tour au roi une note explicative sur l'objet de la réunion. Cette démarche du comité a eu un plein succès, puisqu'elle a porté Sa Majesté à revenir sur sa première décision, et à permettre que la fête eût lieu à la seule époque de l'année qui soit propice à ces sortes d'assemblées.

Malgré l'incertitude que cet incident avait répandue dans le public, une grande affluence d'artistes et d'amateurs a rendu la réunion brillante et parmi les premiers, on a eu à remarquer plusieurs célébrités musicales, MM. Mendelsohn, Fétis, Hiller, Chopin, et quelques autres encore.

Le nombre des exécutans s'élevait à 500. On comptait 82 soprani, 80 alti, 87 tenori, 95 bassi, 60 violons, et un nombre proportionné d'autres instrumens. On aurait toutefois pu désirer une plus grande quantité de contre-basses et de violoncelles. M. Ferdinand Ries a été chargé de la direction, et il s'est acquitté de cette tâche avec l'habileté et le talent qu'on lui connaît.

Dans le premier concert, on a donné la *Deborah* de *Haendel*, qui a été précédée de l'ouverture de *Don Carlos* de *Ries*. — C'est à M. Ferdinand *Hiller*, que nous avons l'obligation d'avoir entendu le grand *Oratorio* (exécuté pour la première fois en 1733; ainsi, il a juste un siècle). C'est lui qui en a rendu l'exécution possible en traduisant le texte anglais, et en complétant l'instrumentation. Cette grande et belle musique a produit le plus grand effet: les chœurs, qui se sont fait remarquer par leur précision et leur énergie, ont surtout vivement remué l'auditoire. Nous avons admiré le talent que M. Hiller a déployé dans son instrumentation, et cette réserve consciencieuse qui lui a fait respecter l'œuvre du grand maître jusques dans ses plus petits détails.

Au second concert, on a exécuté la belle symphonie de Mozart en *ut* majeur, une partie du sublime *requiem* de *Chérubini*, le premier morceau de la dernière *symphonie* de *Beethoven*, et plusieurs fragmens du *jugement dernier* de *Schneider*.

Bien que le choix de ces morceaux ne laissât rien à désirer, et que les chœurs fussent toujours excellens, ce second concert a cependant produit moins d'effet que le premier, par la raison toute naturelle que des fragmens de musique ne sauraient jamais causer les mêmes impressions que de grands ouvrages exécutés en entier. On peut dire aussi que, dans cette seconde séance, l'orchestre, formé en grande partie d'artistes qui se connaissaient à peine, ne s'est pas toujours maintenu à la hauteur de sa tâche. C'est le *requiem* de Chérubini qui a eu les honneurs de ce second concert. Schneider a paru bien pâle à côté de ce maître et de Haendel.

Au résumé, beau résultat... Nous regrettons que les solennités musicales ne se présentent qu'une fois par an.

Milan, 19 *mai* 1834.

Madame *Malibran*... Je commence ma lettre par ce mot, répété, Dieu sait! combien de fois depuis cinq semaines par chaque bouche, en tous lieux, et par chacun avec une impatience frénétique de l'entendre, de la juger enfin d'après ses propres oreilles et non plus par *procuration*. Cependant, avant de faire le récit du début de cette célèbre virtuose dans la Norma, je dois parler d'un autre fait, je veux dire le départ de Mad. *Pasta*, qui, choquée, dit-on, du choix de cette pièce qu'elle a considéré comme un défi de sa rivale, n'a pas hésité à accuser madame *Malibran* de témérité et d'une présomptueuse confiance dans ses moyens, en se récriant contre sa prétention de vouloir s'élever dans cet ouvrage à sa propre hauteur. Pendant que duraient encore les propos divers, et les discussions qu'avait fait naître cet incident, arriva le jeudi 15 du courant et le moment où madame Malibran parut sur la scène au bruit des applaudissemens assez vifs, mais pourtant pas unanimes de ses juges. Elle plut d'abord beaucoup dans la cavatine *Casta Diva*; mais on fut moins satisfait de son talent dans le *duo* des deux soproni, qui excita même quelques *chut*! mais l'admiration du public recommença à se manifester de la manière la plus bruyante à la première partie du *terzetto* et surtout à cet endroit: *Trema per te fellone, pei figli tuoi*, etc., etc. Un véritable enthousiasme éclata parmi les auditeurs, et, à la fin de ce morceau, la virtuose fut rappelée quatre fois avec des applaudissemens qui tenaient du délire.

Bientôt la salle se trouva transformée en une arène où s'engagea la dispute la plus animée: toutefois, les passions se calmèrent avant le lever du rideau; le second acte ne tarda pas à commencer, et le public reprit son attitude de juge impartial. Le *duo* des deux femmes eut un très grand succès, et l'*allegro* surtout fut rendu à la perfection et suivi des plus vifs applaudissemens. Enfin, dans la dernière scène, si longue Mad. *Malibran* recueillit les témoignages les plus éclatans du plaisir qu'elle causait à ses auditeurs. Cependant il n'y eut pas unanimité: les parties s'enflammèrent de nouveau, et faillirent en venir aux mains. — Mais passons à la seconde soirée, celle de samedi. Le théâtre n'était pas aussi plein que la première fois; le prix du billet était toujours d'un *tallero*, celui des stalles de *trois*. A cette seconde soirée, Mad. *Malibran* captiva tous les suffrages dans la *cavatine*: le *duo* des deux soprani fut bien accueilli cette fois; l'en-

thousiasme redoubla au *terzetto.* Au second acte, on fut de nouveau charmé du *duo* des deux femmes, ainsi que de la dernière scène, et Mad. *Malibran* fut particulièrement applaudie vers la fin de cette scène pour l'expression de son jeu. Au résumé, son succès fut complet cette fois dans toute la pièce, et l'on convient maintenant qu'elle n'a pas eu tort d'avoir voulu débuter dans cet ouvrage. Quant à mon opinion sur cette grande virtuose, la voici : voix surnaturelle et d'une rare agilité, intonation parfaite ; quant à sa méthode Mad. Malibran n'est pas toujours un ange, et je dirai la même chose de son action ou de son jeu. Cette célèbre cantatrice est engagée ici pour douze représentations, à raison de 3000 FRANCS chaque ; et malgré ce prix énorme, le directeur, qui a doublé le prix des places, trouvera son compte.

NOUVELLES DE LONDRES.

CONCERT DE M. MOSCHELÈS.

Nous avons rarement assisté à une séance aussi intéressante que celle qui a eu lieu jeudi, pour le concert au bénéfice de M. Moschelès. Au lieu de toute cette mauvaise musique qui dépare si souvent les concerts de nos artistes, nous avons joui d'une riche succession de bonnes choses, bien propres à prêter un haut intérêt à cette matinée musicale. L'ouverture de *Mélusine*, composée par Mendelsohn, a été exécutée, sinon avec toute la vigueur de l'orchestre philharmonique, du moins avec une plus grande intelligence de l'auteur. Dans l'opinion de ceux qui peuvent découvrir de belles idées sous des formes sans prétentions, cette ouverture doit être choisie parmi les morceaux les plus heureux de Mendelsohn. Nous avons entendu avec un nouveau plaisir M. Moschelès exécuter son concerto fantastique. Nous pourrions difficilement donner une meilleure idée de cette composition, qui convient admirablement dans une salle de concert, qu'en disant que la musique fait oublier l'exécutant. C'est une particularité très rare dans les concertos, genre de morceaux qui, généralement, captivent l'auditeur plus à cause du style, que par le fond des idées. C'est seulement à la fin du concerto, après avoir prêté l'oreille aux effets variés de l'orchestre, dans le développement d'une succession d'idées naturelles et gracieuses, et après avoir remarqué la liaison et l'influence de ces idées sur le plan général de la composition, que nous sommes convaincus d'avoir entendu une délicieuse production de l'art, dont l'exécutant est Moschelès. La musique élevée a cela de commun avec la poésie, qu'elle ne laisse penser à l'auteur qu'en dernier lieu, et quand la jouissance immédiate de son œuvre est passée ; cependant, et précisément à cause de ce retard dans la reconnaissance, quelle force n'acquiert pas l'admiration, et quelle récompense n'attend pas l'artiste digne d'envie, qui peut produire un tel effet sur son auditoire ! Dans un nouveau rondo en *mi* bémol de Mendelsohn, morceau bien fait, mais composé surtout pour faire briller les doigts de l'exécutant, l'assemblée a été plus à même de remarquer l'admirable empire que M. Moschelès possède sur ses doigts. Beaucoup de brillant, et, comme de coutume, un à-plomb imperturbable dans les passages les plus difficiles, sont les qualités qui ont caractérisé l'exécution de ce rondo. Si quelque chose eût pu ajouter à notre plaisir, à la vue d'un mécanisme si parfait, c'eût été assurément la pureté des sons que le virtuose a su constamment tirer de son piano sans jamais avoir recours au bruit et au tapage. *M. Herz, qui a joué un duo concertant avec M. Moschelès, duo sur des thèmes de Guillaume Tell, nous paraît pécher un peu sous ce rapport, l'année dernière il n'était pas un exécutant merveilleux* (a noisy player), *mais aujourd'hui il nous paraît s'être terriblement adonné au fracas. Il n'y a dans sa composition qu'un bien petit nombre de mesures qui puissent plaire à l'oreille d'un musicien, tout le reste est commun, et plutôt pour donner de l'occupation aux doigts.* M. de Vrugt, premier ténor du roi de Hollande, nous a charmés en chantant un morceau qu'on appelle sur le programme une ballade hollandaise, et qui nous paraît beaucoup se rapprocher de la cantate, bien que ce terme ne convienne qu'imparfaitement pour désigner les nuances qui caractérisent ce genre délicieux de composition musicale. Ce chant a été exécuté avec accompagnement de piano ; il est intitulé *Maria*, et nous paraît avoir pour sujet les regrets adressés par un mari à l'épouse qu'il a perdue. Il y avait long-temps que nous n'avions rien entendu d'aussi passionné, d'aussi tendre, d'aussi remarquable. Le morceau commence par un andante en *fa* mineur, après quoi vient un agitato écrit dans le même ton, et il finit dans le mode majeur. M. Van Brec, l'auteur de ce chant si remarquable, doit être reconnu comme le prince des musiciens hollandais, et comme un homme qui sait pénétrer les profondeurs du sentiment et de la passion musicale. M. de Vrugt a une bonne voix, qui, pour une voix de ténor, a une facilité particulière pour les notes d'en bas ; il chante fort juste et avec beaucoup de verve et de sentiment. Excellent musicien comme il est, il ne devrait peut être pas autant abuser des contrastes du fort au faible, non plus que des fioritures, dont il n'a pas paru assez avare dans son chant patriotique ; mais, pour l'amour de *Maria*, nous lui pardonnons volontiers toutes ces légères peccadilles. M. Ghys a exécuté sur le violon un adagio, et un air varié, différent de celui qu'il avait joué au concert philharmonique, mais aussi fort agréable, principalement l'introduction en *ré* mineur. Nous avons entendu peu d'exécutans qui chantent sur leur violon avec une plus délicieuse expression que ne le fait M. Ghys, surtout sur la quatrième corde, qu'il monte un ton plus haut que les autres, ce dont il tire les effets les plus heureux.

(*the Atlas*).

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi* : le Philtre, la Sylphide. — *Mercredi* : Gustave. — *Vendredi* : comte Ory, la Sylphide.

OPERA-COMIQUE. *Dimanche* : le Pré, une bonne Fortune. — *Lundi* : Lestocq. — *Mardi* : Lestocq. — *Mercredi* : le Pré, ma Tante Aurore. — *Jeudi* : Lestocq. — *Vendredi* : le Pré, Ludovic. — *Samedi* : Lestocq.

CONCERTS. Tous les jours concert aux Champs-Élysées et au Jardin Turc.

Le dernier numéro de la *Revue musicale*, à propos d'un article que nous avions inséré dans notre feuille seulement à cause de la signature du célèbre M. Seyfried, contient une colonne et demie de lourdes et plates injures contre la *Gazette* et contre tous ses rédacteurs. Ces grossièretés sont tellement différentes du ton habituel du journal qui nous attaque, que nous avons tout lieu de croire qu'elles s'y sont glissées sans l'aveu et pendant l'absence du principal rédacteur. Ce n'est point ainsi que M. Fétis eût voulu entamer une polémique avec la *Gazette musicale*. Nous attendons ses explications à ce sujet.

ERRATA.

Quelques fautes d'impression se sont glissées dans l'article *Orgue expressif* du dernier numéro. La plupart étant de nature à être corrigées par le lecteur, nous ne relevons que les trois suivantes :

Page 168.	Note 3,	au lieu de	*Kraakzenstein*,	lisez *Kratzenstein*.
—	—	—	Léopold *Sanès*,	— Léopold *Sauer*.
169.	Col. 2.	—	*Chameron*,	— *Chomeroy*.

Ci-joint un Supplément, contenant Monologue d'Astria, *dans le second acte de l'opéra* Telemaco *de Gluck.*

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

Gazette musicale da Paris.
1re Année, 1er Juin 1834.

Monologue d'Asteria

dans le second acte de l'opéra de Telemaco.

Musique de

Gluck.

Recit.

Violini.

Alto.

Asteria.

Basso.
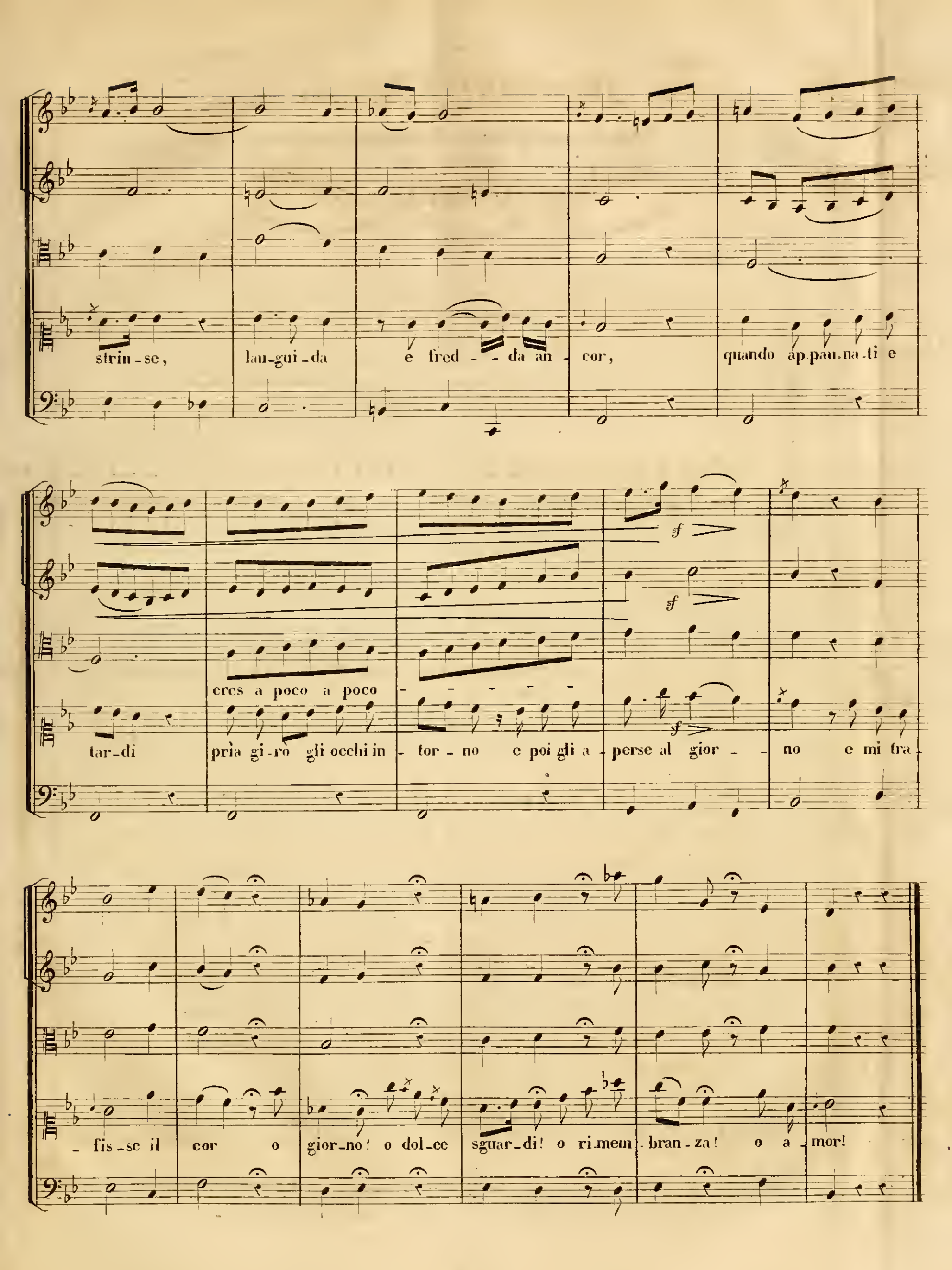
p

Mal fa per me quel giorno che gia_cen_te sul li_do io lo tro_va_i pal_li_do e pien di morte in questo seno l'ac_col_si sbi_got_ti_ta e il richiamai co'miei sos_pi_ri in vita.

Andante un poco lento.

p

Ah l'ho presente o_gnor quan_do la man pie_to_sa col_la sua man mi


strin_se, lan_gui_da e fred - - da an - cor, quando ap.pan.na_ti e
tar_di
cres a poco a poco
prìa gi_rò gli occhi in - tor - no e poi gli a - perse al gior - - no e mi tra -
_ fis_se il cor o gior_no! o dol_ce sguar_di! o ri.mem - bran - za! o a - mor!

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

1re ANNÉE. N° 23.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
Fr.	c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris paraît le Dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la Gazette musicale de Paris, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de la France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 8 JUIN 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.
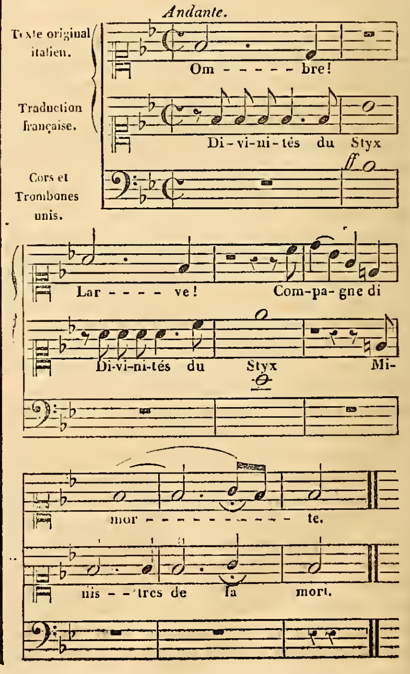
GLUCK.

(SUITE ET FIN).

Ce fut à peu près vers cette époque que le bailli *Du Rollet* se trouvant à Vienne, lui proposa le poème français d'*Iphigenie en Aulide*. L'idée de mettre en *action* le dénouement avait été fournie par Racine lui-même, et à part quelques vers de récitatif, qu'on aurait fort bien pu conserver tels qu'ils étaient sortis de la plume de notre grand poète, mais que *Du Rollet* a défigurés uniquement pour ne pas manquer à son rôle d'*arrangeur*, on peut dire que la disposition des scènes était on ne peut plus favorable aux grands développemens musicaux. Le compositeur vit du premier coup-d'œil tout ce qu'il pouvait faire d'un pareil sujet; il l'accepta et le mit en musique, sans savoir quand il pourrait le faire représenter, sans prendre même le moindre engagement avec l'Opéra de Paris. Ce ne fut qu'après avoir entièrement terminé son travail que Gluck fit écrire au directeur de l'Académie royale de Musique, par un français de ses amis, pour lui proposer de monter Iphigénie. Cette difficile négociation terminée, à la satisfaction des deux parties, le compositeur allemand vint en France. Si d'éclatans succès l'attendaient dans la capitale du monde civilisé, il eut aussi à endurer dans les premiers temps de bien cruels déboires, il dut combattre de bien basses et bien ignobles intrigues. Les partisans de Rameau, ennemis jurés des admirateurs de Lulli, avaient fait cause commune avec eux, et s'étaient encore renforcés de tout ce que le parti bouffoniste italien avait pu leur adjoindre de fanatiques auxiliaires, pour renverser le *Barbare du Nord*. Il ne fallut rien moins qu'un ordre spécial de la reine Marie-Antoinette, qui avait été en Allemagne élève du Chevalier, et professait pour son maître la plus affectueuse admiration, pour déterminer le directeur de l'Opéra à tenir sa parole.

Après un nombre presque incroyable de répétitions, que nécessitèrent l'impéritie des exécutans et le renversement de leurs habitudes routinières, *Iphigénie* parut. Le succès fut immense; on fit recommencer l'ouverture. Le chœur du triomphe au premier acte, le quatuor, le trio, l'évanouissement de Clitemnestre, le duo d'Achille et Iphigénie, les hymnes religieux du sacrifice, furent écrasés d'applaudissemens. Je le conçois mieux que personne, quand je me rappelle l'horrible battement de cœur que j'éprouvais encore il n'y a pas huit ans, au moment d'entendre commencer cet opéra aujourd'hui si complètement oublié. De tous les ouvrages que Gluck a composés pour la scène française, *Iphigénie en Aulide* est celui pour lequel il a le moins emprunté à ses partitions italiennes. L'introduction de l'ouverture tirée d'un air de Telemaco « ah! chi di voi m'addita » et le fameux chœur (que de grâces!) dont le motif est celui d'une cavatine de la Clemenza di Tito « al mio spirto », sont les seuls morceaux qu'il n'ait pas écrits spécialement pour l'Opéra français. Les airs de danse que nous connaissons ne font pas partie de ceux gravés dans la partition, et leur sont infiniment supérieurs sous tous les rapports. Il paraît que Gluck les écrivit à l'occasion d'une reprise d'*Iphigénie*, dont on changea en même temps le dénouement. — *Orphée*, dont le style et la coupe se rapprochaient davantage des habitudes italiennes, réconcilia pour quelque temps son auteur avec les *dilettanti*; mais *Alceste* vint détruire ce

qu'avait fait *Orphée*, et l'opposition redoubla d'énergie à l'apparition de ce drame lugubre, qui eut lieu le 23 avril 1776. Du Rollet, le grand arrangeur de l'époque, apporta, de concert avec l'auteur de la musique, de grands changemens dans l'ouvrage; ils ne furent pas tous heureux. Je vais indiquer les principaux. Le bel air «*Non ce n'est point un sacrifice*» a été composé, paroles et musique, pour l'opéra français; en revanche les auteurs ont cru devoir supprimer un morceau vraiment curieux de l'*Alceste* italienne. C'est une sorte de récitatif mesuré que chante l'épouse d'Admète à son entrée dans les enfers. « Chi mi parla!... che rispondo!... » ah che veggo!... ah che spavento!... ove fuggo!... » ove m'ascondo!... ardo... gelo... manco... moro... e in » tanta pena... il... vigor... mi resta... appena... per... » dolermi... e per... tremar. » La voix est accompagnée *pianissimo*, par les instrumens à cordes *consordini*, frappant un rhythme sinistre, continué obstinément du commencement à la fin, comme un sourd bruissement qui du fond du Tartare vient glacer Alceste de terreur. Chacune de ses exclamations : « Qui me parle!... que vois-je!... » où fuir!... je brûle... je gèle... je meurs... etc.,» est suivie d'un accord syncopé des hautbois, bassons et clarinettes *dans le chalumeau* d'un effet étrange et lugubre que la situation rend admirable. Exécuté par une grande actrice et un bon orchestre, ce morceau ferait frémir; je ne puis m'expliquer pourquoi Gluck ne l'a pas fait entrer dans sa partition française. Mais ce qui surprend bien davantage, c'est qu'il ait consenti à laisser son *arrangeur* déranger toute la belle ordonnance du grand air qui termine le premier acte. Alceste interpelle les dieux infernaux pour les braver; un cri terrible des cors et trombones lui répond. Si cette idée nous paraît si belle en français, elle est sublime dans l'air original. Le mot italien *ombre*, placé sur deux larges notes, donne à la voix le temps de se développer, et rend en même temps la réponse des dieux infernaux, représentée par les instrumens de cuivre (1), beaucoup plus saillante, le chant cessant au moment où l'orchestre commence. Il en est de même du second mot *larve*, qui, placé une quinte plus haut que le premier, appelle cet épouvantable rugissement d'orchestre auquel je ne connais rien d'analogue en musique dramatique. Dans la traduction française au lieu des deux mots *ombre!... larve!...* qui étaient tout traduits en y ajoutant une *s*, nous avons «divinités du Styx». Par conséquent, au lieu d'une belle phrase vocale, d'un sens complet enfermé dans une mesure, ce changement produit cinq répercussions insipides de la même note, pour les cinq syllabes « *di-vi-ni-tés du* »; le mot *Styx* étant jeté dans la mesure suivante en même temps que le cri instrumental qui le fait disparaître entièrement. En outre le sens n'étant pas complet dans la mesure où le chant est à découvert, l'orchestre a l'air de partir trop tôt et de répondre à une interpellation inachevée. Sans doute le rimailleur n'a pu faire entrer les deux mots *ombres, larves*, dans la structure de son vers, et plutôt que de donner en prose une traduction littérale, qui allait parfaitement, il a profané, gâté, défiguré, la plus étonnante inspiration de l'art tragique. C'était quelque chose de si important, en effet, que les vers de M. du Rollet!!



(1) Qui ne se rappelle le mouvement admirable de madame Branchu, lorsque après sa phrase : « Divinités du Styx,» au cri de réponse des trombones, elle se tournait vers le côté de l'orchestre d'où partaient les voix formidables, et redoublant d'énergie, les yeux égarés par un enthousiasme mêlé d'horreur, leur jetait avec mépris le dernier vers : « Je n'invoquerai point votre pitié cruelle? » Sa voix mordante prenait alors une telle force, son expression était si grandiose, que le puissant orchestre de l'Opéra disparaissait, vaincu dans cette lutte fantastique. Oh! elle était grande alors, grande comme Gluck dont elle était la sublime interprète.

La première représentation d'Alceste fut assez froide, le public parisien ne comprit pas la centième partie des beautés que cet ouvrage contient. On pouvait considérer un pareil accueil à peu près comme une chute. Gluck se promenait au foyer recevant les complimens de condoléance de ses amis, quand un enfant tout en larmes vint se jeter dans ses bras en s'écriant : « Oh! les barbares! les malheureux! ils n'ont ni » cœur ni entrailles. Dieu me préserve de jamais rien » écrire pour eux !— Va, va, console-toi, petit, répon» dit Gluck, dans trente ans ils me rendront justice. » L'enfant était Mozart; le public comprit l'œuvre du maître plus tôt qu'il ne l'avait espéré, car à la quatrième représentation l'enthousiasme éclata. Mais le coup était porté, l'impression de la froideur des Parisiens sur l'esprit de Mozart fut ineffaçable, et, comme on sait, il n'écrivit jamais pour la France. Armide parut en 1777. Son succès, plus prompt que celui d'*Alceste*, n'en fut pas moins contesté par la presse. Ces critiques acharnées irritèrent tellement Gluck, qu'il ne dédaigna pas d'entrer en lice lui-même, comme je l'ai déjà dit, pour répondre à ses détracteurs. Il joignit à ce premier tort celui de ne pouvoir contenir sa mauvaise humeur, et par là de donner aux roquets dont les aboiemens l'avaient troublé, l'orgueil inespéré de voir le grand homme s'occuper d'eux. Leur système était de reprocher à Gluck son défaut de mélodie. Pas de mélodie !! Gluck! Eh! pauvres gens! qu'est-ce donc que l'*air descriptif* de Renaud « *Plus j'observe ces lieux*, » son *duo* avec Armide, l'*air* du premier acte « *La chaîne de l'hymen*,» le *duo* d'Ubalde et de la Nymphe, les *airs de danse* du second acte? et ces chœurs si purs, si calmes, si bienheureux, des Champs-Élysées d'Orphée, et sa *romance* du premier acte, et ses chants au milieu de la cohorte infernale? Et les airs d'Alceste « *Je n'ai jamais chéri la vie.* »—« *Ah! divinités implacables!* » Pour ne citer que des mélodies douces et tendres; car enfin, il y a des mélodies tristes, graves, religieuses, il y en a de violentes, de terribles, de déchirantes. Mais, pour ces messieurs, ce qui n'est pas dansant n'est pas mélodique, il n'y a pour eux de simplicité que dans les platitudes, et de grâce que dans les fadeurs. Pour eux, le *pont-neuf*, plus ou moins *perfectionné*, est le type qu'on doit chercher dans toute production musicale; pour ces ingénieux et profonds aristarques, le flageolet est le symbole de la mélodie comme la grosse caisse celui du rythme. De nos jours bien des discussions ont été soulevées par la fameuse exclamation d'Ubalde « *Notre général vous rappelle.* » On a contesté tout-à-fait à Gluck l'idée de ce bruit de guerre, qui, en rappelant à Renaud sa passion pour les armes, ranime assez puissamment chez le jeune héros l'amour de la gloire pour qu'il n'y ait plus de place en son cœur pour celui des voluptés; voilà le fait. Dans la partition gravée d'Armide, le vers que je viens de citer n'a d'autre accompagnement que les instrumens à cordes et les timballes. Ce *clangor tubarum*, qui pour l'ordinaire soulève spontanément l'auditoire et lui arrache des cris d'admiration, a été ajouté par Rey, qui dirigeait l'orchestre de l'Opéra il y a une vingtaine d'années. En outre, dans Gluck, le *Notre général vous rappelle* n'est dit qu'une fois et dans le ton d'*ut*; c'est à Gardel qu'on doit l'admirable idée de l'avoir fait répéter. Au moment où Renaud ému de pitié est prêt à manquer de résolution en voyant le désespoir de sa belle maîtresse, il commence en *ré mineur* cette phrase de récitatif : «*Trop malheureuse Ar*» *mide, hélas! que ton destin est déplorable!* » Et les deux guerriers, Ubalde et le chevalier Danois, l'interrompant pour lui redire avec plus d'énergie, en *ré majeur :* « *Notre général vous rappelle!* » brisent les derniers liens qui le retenaient, et l'entraînent bouillant d'enthousiasme, loin des yeux qui l'avaient fasciné. On est désespéré de ne pouvoir attribuer en entier à Gluck cette sublime pensée, qui, née sans modèle, est restée jusqu'à ce jour sans imitation; mais il n'en faut pas moins reconnaître que l'idée-mère lui est due. En effet, jamais Quinaut n'y avait songé; les quatre mots dont Gluck a su tirer un si grand parti, sont le commencement de l'air, d'ailleurs médiocre, « *La victoire vous garde une palme immortelle*, » qu'il a isolés et présentés *seuls*, avec ce laconisme et ce grandiose qui lui sont propres. Cela est si imprévu, c'est un tel coup de foudre, cela répond si complètement à l'effet subit, produit sur les yeux de Renaud par l'éblouissant éclat du bouclier de diamant, que l'être le moins accessible aux impressions de la musique poétique, ne peut manquer d'en être profondément ému.

Gluck, un instant découragé par l'opposition persévérante qu'il rencontrait à chaque pas, voulut s'arrêter et clore par *Armide* sa carrière musicale. Il n'en fut pas ainsi, heureusement. Guillard lui ayant présenté le poème d'*Iphigénie en Tauride :* « Venez me voir dans » quelques jours, lui dit-il; j'aurai lu attentivement vo» tre ouvrage et nous en causerons. » Au bout d'une semaine, Guillard se présente; sans dire un seul mot, Gluck le conduit devant son piano, et lui fait entendre la moitié du premier acte qu'il avait déjà composée. Il semblait que sa muse amollie par les vers de Quinaut, tout pleins de *désirs*, de *plaisirs*, de *tendresse*, de *jeunesse*, d'*âme*, de *flamme*, voulût se retremper et reprendre

sa sombre énergie au milieu des peuplades sauvages de la mer Noire, dans un drame où le mot *amour* n'est pas même prononcé une seule fois.

L'opinion générale désigne *Iphigénie en Tauride* comme le chef-d'œuvre de Gluck; il avait soixante-cinq ans quand il l'écrivit. Si les ouvrages de son âge mûr avaient paru étincelans de verve, de force et d'expression, le travail du vieillard sembla l'emporter encore par la profondeur de la pensée, la grandeur du plan, et la hardiesse de l'exécution. Piccini eut la faiblesse de céder aux instigations de quelques amis maladroits, et mit en musique un autre poème (1) sur le même sujet. Les deux *Iphigénies en Tauride* furent représentées à peu près dans le même temps sur le même théâtre. La fureur des deux parties s'accrut à cette occasion à un point qu'on a peine à concevoir aujourd'hui. L'ouvrage du compositeur italien n'est certes pas sans mérite; l'air d'Oreste : « *Et tu dis que tu m'aimes* » est de la plus grande beauté; mais son rival était un trop rude jouteur, surtout sur le terrain où Guillard l'avait placé, pour que la victoire pût rester indécise. Les artistes de l'Opéra se prirent d'un tel enthousiasme pour l'Iphigénie de Gluck, que lorsque les répétitions générales furent commencées, aucun d'eux ne voulut profiter du règlement qui permettait alternativement à un tiers de l'orchestre de s'absenter. On connaît la fameuse réponse que Gluck fit aux musiciens, à l'occasion du morceau d'Oreste, « *le calme rentre dans mon cœur.* » Dans cette admirable scène, les violons et les basses font entendre une espèce de palpitation, entrecoupée de plaintes et de gémissemens, sous laquelle les altos grondent sourdement, comme la voix du remors dont Oreste parricide est poursuivi jusque dans son sommeil; tout cela est si loin de peindre le calme, et contraste si étrangement avec les paroles, que, à la première audition, les exécutans craignaient de s'être trompés, quand Gluck transporté s'écria : « Allez toujours, *il ment, il a tué sa* » *mère !* » La répétition générale donna lieu à un incident assez curieux. On venait de finir; Gluck, encore sur la scène, entend une ouvreuse de loges interpeller vivement un inconnu. Il s'informe du sujet de la querelle : un très jeune homme s'avance en tremblant et explique à Gluck, comment, dans l'impossibilité d'acheter un billet pour la première représentation du nouveau chef-d'œuvre qui devait avoir lieu le lendemain, il avait imaginé de se cacher dans une loge, espérant échapper à la vigilance des inspecteurs de la salle. — « Mais vous » vouliez donc y passer la nuit ? — Oui, *Monseigneur.* » — Et toute la journée suivante, sans manger ? — Oh! » Monseigneur, s'il ne fallait que demeurer deux jours » sans manger pour voir *Iphigénie*, je serais bien heu- » reux ! — Eh bien ! venez me voir demain, je vous » promets un billet pour la représentation. » Le pauvre jeune homme, ivre de joie d'*avoir parlé à Gluck*, ne dormit guère mieux cette nuit-là que s'il l'eût passée dans sa loge de l'Opéra. Le matin suivant, il n'eut garde d'oublier le billet qui lui avait été promis. En le lui remettant, Gluck s'informa de ce qu'il faisait à Paris. Il y étudiait la musique et avait même écrit déjà la partition d'un petit ouvrage en un acte, que Gluck désira voir. La fermeté du style et les connaissances précoces que le grand maître y trouva, l'intéressèrent pour l'auteur; il lui donna ses conseils pendant le peu de temps qui précéda son retour en Allemagne; et ces leçons fructifièrent si bien que, cinq ou six ans après, Grétry, en entendant un nouveau morceau étonnant d'énergie, s'écriait : « C'est à ouvrir la voûte du théâtre avec le crâne des auditeurs. » Ce morceau était le *duo de la Jalousie* d'Euphrosine; le pauvre jeune homme était Mehul.

(1) Il est juste de dire qu'il est détestable.

Gluck dans son dernier ouvrage a encore employé plusieurs fragmens de ses opéras italiens. Le morceau « *O malheureuse Iphigénie* » où la voix, admirablement dialoguée avec un hautbois, promène, sur un dessin continu des violoncelles, une des plus grandes, des plus belles et des plus nobles mélodies que je connaisse, cet air superbe, dis-je, fut écrit à Naples pour le chanteur Caffariello, et placé dans *la Clemenza di Tito.* Les *maestri* napolitains ne sachant que reprocher à la composition de ce morceau devenu célèbre, imaginèrent d'y trouver des fautes d'harmonie. Il y a une longue tenue dans la partie de chant pendant laquelle l'orchestre parcourt une progression harmonique dont le dernier accord grince avec la voix une dissonance affreuse. Les paroles non seulement justifient, mais rendent pathétique au plus haut degré cette hardiesse musicale placée en français sous le vers « Mêlez vos cris plaintifs à mes gémissemens, » mais les *savans professeurs*, enchantés de la découverte, crurent avoir pris en défaut l'*Asino Tedesco*, et coururent chez Durante, le patriarche des harmonistes italiens, pour lui montrer le passage incriminé. « Je ne puis rien décider sur la régularité de ces » accords, répondit-il, mais je puis affirmer en con- » science qu'il n'est pas un de nous qui ne s'estimât heu- » reux d'avoir eu une pareille inspiration. »

L'air en *la* si vigoureusement instrumenté au quatrième acte : « *Je t'implore et je tremble* » est le même

que celui de Circé dans Telemaco : « *Sa estinguer non* » *bastate* (1).

Echo et Narcisse fut mis en scène dans le courant de la même année. Cette délicieuse composition, toute pleine des plus suaves mélodies, des chœurs les plus frais et les plus harmonieux, subit le sort qui paraît inévitablement réservé à tout ce qui est calme et contemplatif. On la trouva froide, et elle n'eut guère que dix ou douze représentations. A. Nourrit nous en a fait entendre deux fragmens, intercalés dans *Orphée*, lors de la reprise de cet opéra, il y a huit ans, l'air si plein de mouvement, (O transport, ô désordre extrême); et le chœur ravissant (Le Dieu de Paphos). Gluck s'était essayé, mais avec beaucoup moins de bonheur dans le genre léger. *Cythère assiégée* et *l'Arbre enchanté*, gravés l'un et l'autre à Paris, en sont la preuve. C'est à ce sujet que l'abbé Arnaud disait : « Hercule maniait » mieux la massue que le fuseau. » Avant de partir pour Vienne, Gluck commença l'opéra des Danaïdes, achevé depuis par son élève Salieri; on ignore complètement quelle fut la part que prit l'illustre maître dans cette partition. Il paraît que sa carrière musicale fut terminée par un *De Profundis*, qui lui avait été demandé pour les funérailles d'un prince allemand. Cet ouvrage, gravé à Paris après la mort de l'auteur, est un de ceux qui montrent le mieux sa grande supériorité dans l'art de peindre les sentimens tristes et pénibles. Il est à regretter qu'on l'entende si rarement. Comblé des dons de la gloire et de la fortune, Gluck mourut à Vienne d'une attaque d'apoplexie, le 15 novembre 1787, laissant une succession de près de 600,000 livres. Ce grand artiste avait été doué par la nature de toutes les qualités qui constituent le *poëte*, l'homme de génie. Ses connaissances ne se bornaient pas seulement à l'art musical; possédant à fond plusieurs langues, et surtout versé dans la littérature française (2), il put vaincre des difficultés qui auraient été insurmontables pour beaucoup d'autres. Des considérations sur son système général de musique dramatique, sur ses connaissances en harmonie, sur son style mélodique et les progrès qu'il a fait faire en France à l'instrumentation, nous entraîneraient trop loin et nous feraient excéder de beaucoup les bornes que le genre de notre travail nous impose. Mais pour rendre un dernier hommage à l'auteur de tant d'admirables créations, nous dirons que, parmi les compositeurs du siècle dernier, Gluck paraît être celui dont les efforts ont le plus contribué à accélérer la véritable émancipation de l'art musical et à hâter le moment où *poésie* et *musique* seront deux mots synonymes pour toutes les âmes ardentes et les intelligences élevées.

HECTOR BERLIOZ.

(1) Il est singulier que le canevas de ce morceau dont Gluck avait fait un second emploi dans Antigono avant de le prendre une troisième fois pour Iphigénie, se trouvs presque en entier dans une sonate de Sébastien Bach.

(1) Il en donna la preuve à l'occasion de la mise en scène d'Armide. Pendant une répétition, la fin d'un acte ne lui parut pas satisfaisante : « Après ces menaces de la » haine, dit-il, Armide ne peut quitter ainsi la scène; elle » doit parler à son tour! » Et prenant la plume, aussitôt il improvisa, séance tenante, paroles et musique, le morceau suivant :

» O ciel! quelle horrible menace!
» Je frémis!... Tout mon sang se glace!
» Amour! puissant amour! viens calmer mon effroi,
» Et prends pitié d'un cœur qui s'abandonne à toi.

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

DEUXIÈME ARTICLE.

Improvisateur mecanique.

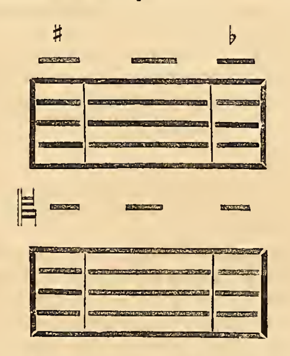
Pendant la première quinzaine de l'exposition, on voyait, dans la salle n° 4, à droite en entrant, une mécanique musicale curieuse, inventée et exécutée par M. Glon, professeur de musique à Vannes, et destinée à faciliter l'enseignement de la musique élémentaire. Pressé de partir, M. Glon qui n'a pas voulu que sa machine demeurât exposée pendant son absence, vient de la faire retirer. Il serait à regretter que cette invention fût oubliée; c'est ce qui nous a déterminés à en donner la description.

Cette machine, qu'on pouvait prenre au premier abord pour un vieux secrétaire, contrastait singulièrement avec l'extérieur brillant des instrumens et meubles qui l'entouraient. Mais ce n'était pas pour la forme qu'elle se trouvait là. Le modeste inventeur n'avait voulu que montrer sa *simple idée*, pour nous servir de son expression, et il avait à ce sujet apporté la machine construite pour son propre usage, et dont il se sert depuis quelques années pour ses cours de musique. Si l'extérieur la rendait peu digne de figurer parmi les objets de l'exposition, son ingénieux mécanisme méritait une attention particulière, et beaucoup de personnes se sont arrêtées pour adresser des questions à l'exposant sur la destination de sa machine qu'il nomme *Improvisateur mécanique*. Ces mots qu'on lisait sur un écriteau, excitaient d'abord la curiosité. On croyait qu'il s'agissait d'un nouveau moyen de fixer sur le papier les improvisations exécutées sur le piano ou tout autre instrument à touches, ce que, depuis près d'un siècle, plusieurs mécaniciens ont essayé de réa-

liser sans pouvoir parvenir à des résultats satisfaisans. Mais la machine exposée avait un autre objet ; elle est destinée à l'enseignement d'après la méthode du *méloplaste*, et l'inventeur aurait peut-être mieux choisi un autre nom pour en désigner plus clairement l'usage. Sans nous arrêter à critiquer le mot, examinons la chose.

La méthode du méloplaste, mise en pratique par plusieurs professeurs de la capitale, est assez généralement connue, pour que nous puissions nous dispenser d'en donner des détails. On sait que sur une planche représentant la portée avec des lignes additionnelles, le maître montre les notes qu'il veut faire entonner à ses élèves, au moyen de baguettes qu'il fait promener sur la portée, et dont l'extrémité figure la note. Ceci va bien avec une ou deux baguettes pour des chants à une ou deux parties. Un plus grand nombre de baguettes attachées aux doigts du professeur devient embarrassant. Une machine fonctionnant au moyen d'un clavier, dont on n'aurait qu'à presser les touches pour faire apparaître telle ou telle baguette, serait non seulement plus commode, mais bien plus prompte et plus sûre dans l'emploi de cette méthode. Voilà l'idée que M. Glon à mise à exécution.

Supposez un meuble à peu près de la forme d'un secrétaire. Le côté de longueur est celui du clavier, le côté gauche de la profondeur présente la table des portées, dans une espèce de cadre. Ces portées sont divisées en trois cases : celle du milieu pour les notes naturelles, celle du côté gauche pour les notes dièsées, et celle du côté droit pour les notes bémolisées. Le tout se présente de la manière que voici :



Si vous frappez une touche, un fil métallique, muni d'une plaque noire arrondie (figurant la note), sort derrière le cadre et s'arrête sur ou entre les lignes qui correspondent à la note de la touche. Vous frappez par exemple la touche du sol, (deuxième ligne de la clef de sol) la plaque vient s'arrêter sur la deuxième ligne de la partie supérieure. Vous frappez sol dièse, elle s'arrête sur la même ligne, mais dans la case gauche ; pour sol bémol elle se fixe dans la case droite, et ainsi de suite. On peut donc produire quatre et même un plus grand nombre de parties qui viennent se peindre aux yeux des élèves, dès qu'elles sont touchées sur le clavier.

Pour les dièses et les bémols il se présentait une difficulté. On sait que sur nos claviers il y a double emploi, c'est-à-dire que la même touche sert pour une note dièsée et une autre bémolisée. *Ut dièse,* par exemple, et *re bémole* ont la même touche. Au moyen du clavier ordinaire M. Glon n'aurait pu obtenir cette différence. Il a donc coupé et détaché les touches, de manière qu'on peut presser la partie de la touche affectée au dièse et laisser immobile celle qui ferait apparaître le bémol analogue, et réciproquement.

L'improvisateur mécanique peut fonctionner de trois manières.

1° Il est entièrement muet, ne montrant qu'aux yeux des élèves les notes qu'ils auront à chanter.

2° Il est adapté à un petit instrument à cordes métalliques, autrefois appelé épinette, dont le but est de montrer la parfaite correspondance qui existe entre ce qu'on voit et ce qu'on entend faiblement, mais distinctement.

3° Après avoir retiré cette épinette à la manière d'un tiroir, on peut mettre la machine en contact avec un piano, un orgue, ou tout autre instrument à touches, destiné à soutenir les voix qui viendraient à s'égarer.

Quant au mécanisme intérieur, il serait difficile d'en donner une description exacte, sans le secours de dessins. D'ailleurs nous ne savons si M. Glon voudrait qu'on la fît connaître.

Il nous reste à parler d'un appareil que M. Glon a ajouté à sa machine et qui sert à démontrer le rapport des différentes clefs et de leurs positions. Cet appareil, basé sur un principe d'optique bien simple, fait apparaître la même note sur différentes lignes. Voici en quoi il consiste.

A deux pieds de distance du tableau des portées, se trouve un cadre avec cinq lignes (ou une portée) à jour, comme une espèce de grille placée perpendiculairement, mais dont les barreaux sont horizontaux. A six pieds de ce cadre est posée une boîte, portant les différentes clefs, les unes au-dessus des autres. A chacune de ces clefs et de leurs différentes positions se trouve une petite ou-

verture, à travers de laquelle on regarde la portée.

Or la divergeance des rayons visuels qui partent de chaque point de vue vers le grand tableau se trouve réduite par l'interposition du petit tableau à une espèce de pyramide dont l'œil même est le sommet, et dont la base après avoir été déjà dessinée comme ligne homologue par le petit tableau, va s'appuyer sur une suite de cinq lignes consécutives, formant une nouvelle portée pour chaque nouveau point de vue. Ainsi, fixez, par exemple, une note que vous trouverez sur la première ligne en regardant par la première ouverture d'en bas, vous verrez cette même note sur la deuxième ligne, si vous regardez par l'ouverture qui est au-dessus de celle par laquelle vous venez de voir; montez encore à l'ouverture suivante, la note, quoique restée à sa place, vous apparaîtra comme étant sur la troissème ligne, et ainsi de suite.

Une illusion d'optique produit cet effet, dont M. Glon a fait une heureuse application. Au moyen de cet appareil il fait chanter à l'élève le même morceau sur telle ou telle clef, en le faisant regarder par telle ou telle ouverture. Mais ceci n'est applicable qu'à l'enseignement individuel, tandis que le grand tableau sert à l'enseignement collectif.

Le méloplaste a trouvé des antagonistes qui ont démontré quelques uns de ses inconvéniens. Nous n'entrerons pas ici dans une discussion à ce sujet. Il est toujours certain que les professeurs qui adoptent cette méthode, se serviraient avec avantage, au lieu de leurs baguettes, de la mécanique de M. Glon, qui présente un moyen plus sûr pour la dictée d'une harmonie complète.

Nous savons que l'inventeur est disposé à vendre son modèle. Nous souhaitons que son invention soit utilisée. Un facteur pourrait facilement construire cette mécanique sur des dimensions plus grandes, pour servir à de nombreuses réunions d'élèves. Au reste la machine nous paraît susceptible d'une simplification que nous allons indiquer ici. On a vu plus haut que le tableau des portées est divisé en trois cases, dont l'une pour les notes naturelles, les deux autres pour les dièses et bémols. Cette division nous semble présenter un inconvénient, en ce que les notes d'un accord composé à la fois de notes naturelles et de notes dièsées et bémolisées ne se trouvent point rangées perpendiculairement les unes au-dessus des autres, mais dispersées dans le milieu et des deux côtés. Ne serait-il pas plus simple de supprimer les cases, en désignant les dièses et les bémols par la forme même des plaques noires qui figurent les notes? Une plaque triangulaire, par exemple, indiquerait une note dièsée, une plaque carrée une note bémolisée, et une plaque ronde la note naturelle.

Nous allions oublier une partie accessoire de *l'Improvisateur*. Quoique destiné principalement à l'étude de l'intonation, il a encore la propriété d'indiquer visiblement la mesure au moyen d'une pédale de quatre petites planchettes. Le maître n'a qu'à battre la mesure avec les pieds, et les chiffres des temps qui la composent apparaissent successivement au bas du grand tableau. Nous craignons cependant que l'attention des élèves, occupés à déchiffrer les notes, ne puisse sans distraction suivre des yeux le mouvement de ces chiffres; il vaut mieux à notre avis que le maître compte les temps à haute voix.

Nous aurions désiré que M. Glon eût laissé à l'exposition son *Improvisateur*. L'utilité de son instrument ne saurait être contestée. M. Glon, établi dans la capitale, aurait pu se faire une brillante réputation; caché dans une petite ville de province, il est resté inconnu, et ce n'est que l'exposition qui nous a fait connaître un honorable vieillard aussi instruit que modeste.

REVUE CRITIQUE.

Le Retour du Promis, Cantatille andalouse, composée par J. Dessauer (1).

On reproche généralement aux artistes allemands de prendre la musique trop au sérieux, jusque dans leurs moindres compositions, et de sacrifier le plus souvent, non pas aux grâces mais à l'érudition. M. Dessauer, justement apprécié par une foule de productions populaires en Allemagne, est certainement, parmi ses compatriotes, un de ceux qui savent le mieux éviter cet écueil. Sa musique, pleine d'individualité, a toujours la couleur qui convient au sujet, et cette couleur, il sait la chercher dans le sens général et non dans l'expression de chaque parole; ses mélodies sont heureuses et bien dessinées; son harmonie riche et toujours naturelle. Sa Cantatille andalouse mérite les mêmes éloges que la plupart des autres compositions que nous connaissons de lui; nous lui donnerons cependant le conseil, lorsqu'il voudra écrire de la musique dans le genre espagnol, de ne pas choisir exclusivement l'éternel bolero, comme si le genre espagnol était emprisonné dans ce type unique. Les airs de danse que l'on a entendus à l'Opéra suffiraient, sans autre exemple, pour montrer quelle richesse de genres différens possède dans ses airs nationaux cette nation essentiellement musicale. M. Dessauer a aussi un peu altéré la prosodie française, peu musicale il est vrai, mais que, pour cela même, on doit ménager d'autant plus.

Le Ricordanze, Arietta per mezzo soprano, espressamente composto per la signora duchessa Canizzara da G. Meyerbeer.

L'auteur, en écrivant *le Ricordanze*, n'a certes voulu que se montrer complaisant pour une noble dilettante, et lui fournir le moyen de faire briller par leur bon côté les qualités de son talent de cantatrice. Cependant cette ariette n'en est pas moins remarquable par la grâce et l'élégance de la mélodie, par une coupe simple et piquante. Ce petit air, *alla Rubini*, est composé dans un diapason

(1) Voir le Supplément.

si bien choisi, que tout amateur un peu adroit peut le chanter et le chanter bien : les airs simples, courts, mélodieux et faciles sont toujours de vraies trouvailles pour les chanteurs ; à ce titre nous ne saurions trop recommander *le Ricordanze.*

Mon doux pays. — *Ah ! j'avais bien de l'agrément!* Souvenirs de mademoiselle Angélique, ouvrière en robes, à ses compagnes; mis en musique par Ed. Lhuillier.

M. Lhuillier est un des classiques de la parade chantée, mais les élucubrations nombreuses de ce genre, fort amusantes quand on les entend, ne sont guères de nature a être analysées dans un journal : on peut cependant leur accorder une mention en passant, et engager nos lecteurs à se trouver un jour là où M. Lhuillier chantera les souvenirs de mademoiselle Marguerite. Quant à la savoyarde, *Mon doux pays*, nous ne pouvons nous empêcher de dire à l'auteur, qu'il nous semble que toute la portion de la mélodie a été dérobée quelque part. Ce n'est pas que ce soit un bien gros larcin qu'un motif de romance, mais il faut au moins avoir l'adresse de le bien déguiser.

NOUVELLES.

*** Un artiste, obligé de quitter son pays et de vivre à Paris, pour avoir commis le *crime capital* d'être l'auteur de la musique d'un opéra intitulé; *la Chute de Varsovie*, vient de faire entendre cet ouvrage dans les salons de M.*** Le directeur de l'Opéra-Comique, ainsi que tous les assistans, ne savaient assez admirer les beautés de cet opéra, et la modestie de l'auteur ; c'est une excellente idée de deux hommes de lettres, connus par des succès, que de mettre des paroles françaises sous cette musique, afin que bientôt *la Chute de Varsovie* puisse être applaudie à l'Opéra-Comique, et le talent de M. Joseph Mainzer apprécié à sa juste valeur.

*** Les six premières représentations de *Lestocq* ont produit 52,000 *fr.* de recette ; l'Opéra-Comique commence par un grand succès !

*** Pour nous montrer *la Tempête*, l'Opéra attendra l'arrivée de mademoiselle Favay Esseler, danseuse aussi jolie que gracieuse, nouvellement engagée à ce théâtre, et qui dans ce ballet jouera le rôle principal.

*** Les répétitions de *la Juive*, opéra de Scribe et musique d'Halevy, se poursuivent avec activité à l'Académie royale de musique; on travaille beaucoup. Le directeur, habitué depuis quelque temps aux recettes de 10,000 fr., fait tout ce qui est en lui pour ne pas les voir baisser. *La Tentation* a fait hier une pleine chambrée, on a beaucoup applaudi cette musique si fraîche, qui décèle un grand avenir; nous ne doutons pas que M. Halevy ne tienne parole, et nous attendons *la Juive* avec impatience.

*** Madame Malibran a passé deux jours à Paris avec M. Bériot, elle est partie pour la Belgique pour visiter ses propriétés assez considérables qu'elle possède près de Bruxelles ; elle ira à Londres pour chanter au concert de son frère, et si les guinées ne la retiennent pas, elle se rendra à Milan, où elle a accepté un engagement de trois ans, moyennant la *modique somme* de 600,000 fr.!!!

*** L'*Aspirant de marine*, musique de M. Labarre, sera représenté à l'Opéra-Comique, dans les premiers jours de la semaine prochaine.

*** La grande fête musicale *de Halle*, qui devait avoir lieu les 28, 29 et 30 juin, vient d'être contremandée. On ne connaît point encore les raisons qui ont engagé le gouvernement prussien à prendre cette mesure; nous avons lieu de croire que la politique y est tout à fait étrangère.

*** M. Anton Bohrer vient d'être nommé chef d'orchestre du théâtre d'Hanovre: il entrera en fonction au mois d'août prochain.

*** *Le Pré aux Clercs*, après avoir fait *fiasco* à Vienne, au théâtre de la Josephstadt, vient d'être représenté au théâtre royal de cette ville ; le changement de théâtre ne lui a pas été favorable, après quelques représentations, il n'a plus reparu sur l'affiche.

*** *Ludovic*, qui fait fureur dans presque toutes les villes d'Allemagne, a fait un *fiasco* complet à Hambourg.

*** *Hummel* a donné concert à Dresde; on a beaucoup applaudi le *Retour de Londres* et son *dernier Concerto*, en fa majeur.

*** Mademoiselle Clara Heinefetter, sœur de mademoiselle Sabine Heinefetter que nous avons applaudie au théâtre Italien de Paris, obtient dans ce moment beaucoup de succès à Vienne.

*** Mardi prochain, madame Mari, cantatrice italienne, débutera à l'Opéra-Comique ; tout fait espérer que ce théâtre a fait une bonne acquisition.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

Dessauer. La Mer, Lied, paroles de M. Magrier. 3 fr.
— L'Odalisque, poésie de M. A. Tastu. 3 fr.
— Le Retour à la Chapelle, paroles de M. A. Tastu. 2 fr.
— Le Retour du Prumis, cantatille andalouse, paroles de M. Barateau. 3 fr.
Hiller. Vous, Lied, paroles de M. Barateau. 2 fr.
Masini. L'Amour du pays, romance. 2 fr.
Chopin. Op. 13. Fantaisie sur des airs nationaux polonais, dédiée à M. Pixis, avec orchestre, quintette et piano seul. 7 fr. 50 c.
— Op. 14. Krakowiack, grand rondo de concert pour piano et orchestre, ou quatuor ou piano. 7 fr. 50 c.
— Op. 16. Rondo pour le piano seul. 7 fr. 50 c.
— Op. 17. Quatre mazurkas pour piano. 6 fr.
Kalkbrenner. Op. 87. Caprice pour le piano, sur un thème de Bischop. 5 fr.
— Op. 120. Variations brillantes, sur une Mazourka de Chopin, pour le piano. 7 fr. 50 c.
Czerny (*Charles*). Op. 247 Souvenir théâtral ; trois fantaisies pour le piano, sur Norma de Bellini, n. 1, 2, 3. Chaque : 7 fr. 50 c.
— Op. 247. Souvenir théâtral; deux fantaisies élégantes pour le piano, sur l'opéra : le Montecchi et le Capuletti, de Bellini, n. 1 et 2. Chaque : 7 fr. 50 c.
— Op. 247. Souvenir théâtral; deux fantaisies élégantes pour le piano, sur Anna Bolena, de Donizetti, n. 1 et 2. Chaque : 6 fr.
— Op. 252. Rondo brillant pour le piano à 4 mains. 7 fr. 50 c.
— Op. 253 Variations sur une valse favorite de Schubert (le Désir de Beethoven), pour le piano à 4 mains. 6 fr.
— Op. 313. Le Jeune Pianiste, récréations pour le piano, n. 1 et 2. Chaque : 6 fr.
Jadin. Rondo brillant pour le piano, sur un motif zélandais. 6 fr.
Karr. Galop pour le piano. 3 fr. 75 c.
Musard. Quadrille de contredanse, suivi d'un galop, sur les motifs de Don Juan, pour le piano. 4 fr. 50 c.
Schubert. Op. 75. Quatre Polonaises pour le piano à 4 mains. 6 fr.

Publiée par E. Troupenas.

Panseron. Jane Grey, romance. 2 fr.
Auber. Lestocq, opéra en 3 actes, les morceaux détachés avec acc. de piano et de guitare.

Publiée par S. Richault.

Schubert (*Fr.*). Six mélodies célèbres, avec paroles françaises, par M. Belanger; prix net : relié 7 fr.

Pour paraître incessamment chez J. Meissonnier.

Herold. Zampa, opéra en 3 actes, partition de piano.

Operas et Concerts de la Semaine.

OPERA. *Lundi* : Robert-le-Diable. — *Mercredi* : Don-Juan. — *Vendredi* : la Tentation.
OPERA-COMIQUE. *Dimanche* : Ma Tante Aurore, le Pré. — *Lundi* : Lestocq. — *Mardi* : Lestocq. — *Mercredi* : le Mariage à l'anglaise, le Concert à la Cour, ma Tante Aurore. — *Jeudi* : Lestocq. — *Vendredi* : le Pré, Ludovic. — *Samedi* : Lestocq.
CONCERTS. Tous les jours concert aux Champs-Élysées et au Jardin Turc.

Ci-joint un Supplément, contenant : Le Retour des Promis, *cantatille andalouse, paroles de M. Barateau, musique de M. Dessauer.*

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de LACHEVARDIERE, rue du Colombier, 30.

Supplément au 23e Numéro.

Gazette Musicale de Paris.[1]
1e Année 8 Juin 1834.

LE RETOUR DES PROMIS.

CANTATILLE ANDALOUSE de E. BARATEAU.

Musique de J. BESSAUER.

Moderato.

PIANO.
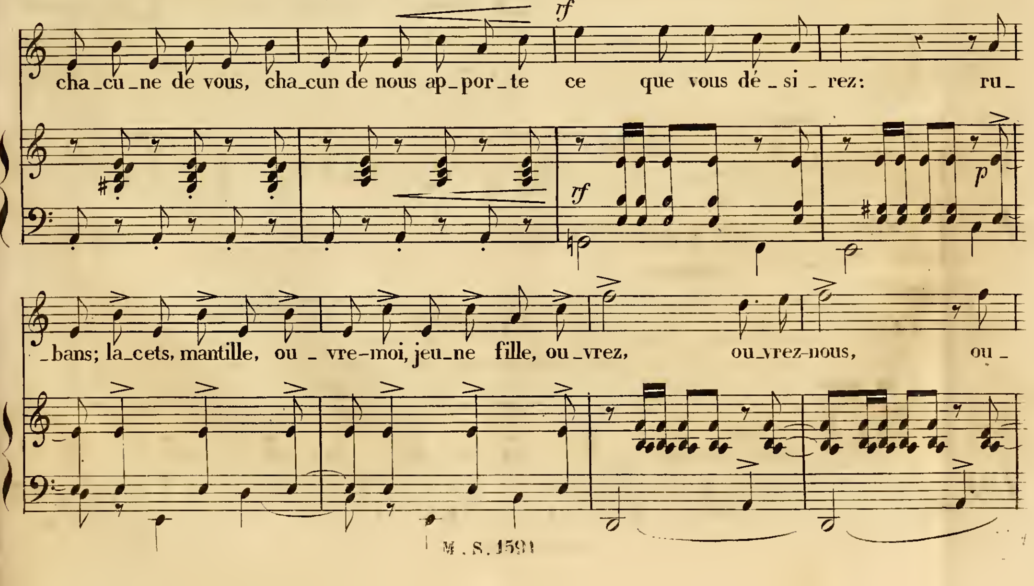
f *rf* *rf* *rf*

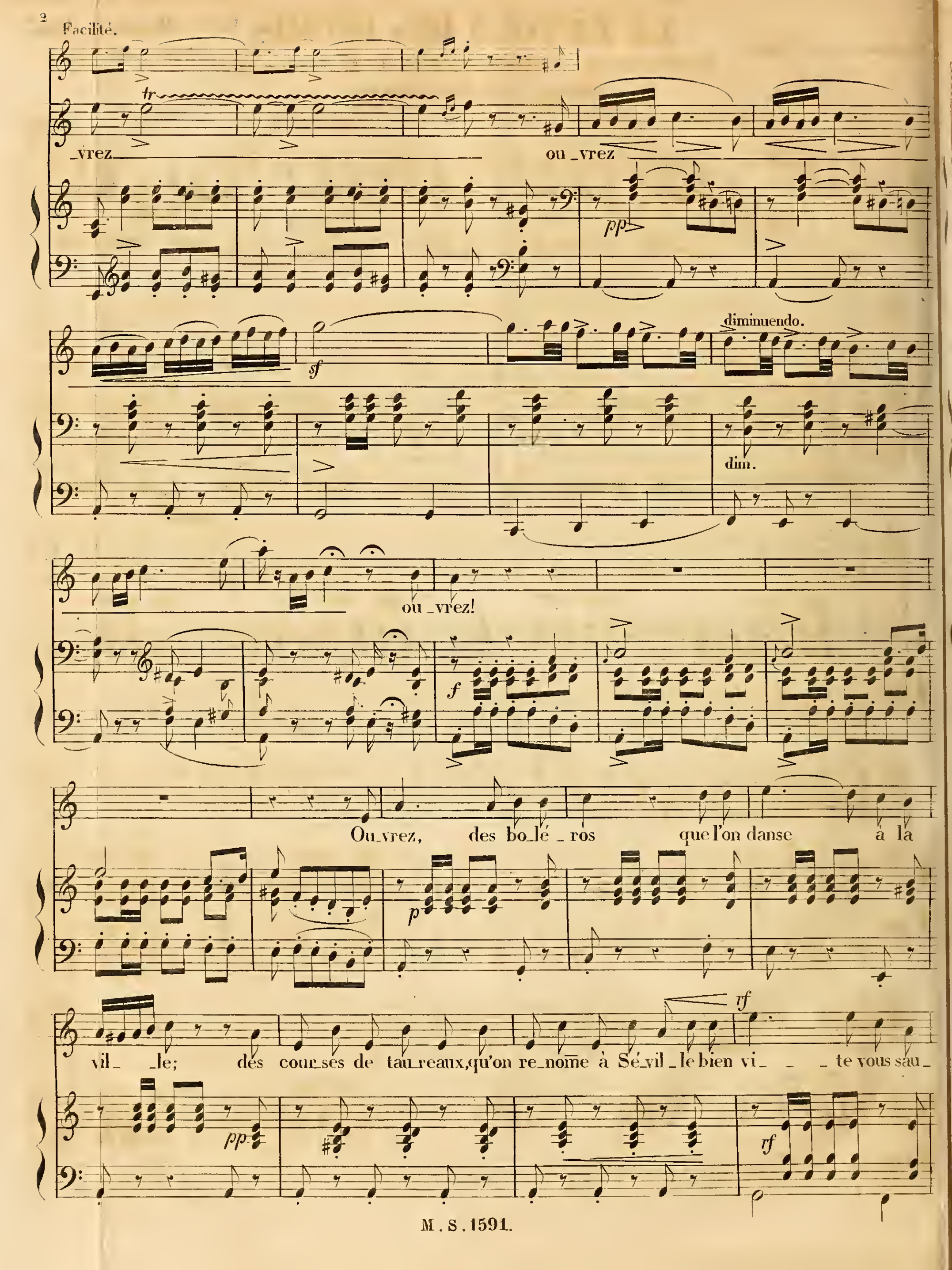
rf *p* *pp* e distaccato.

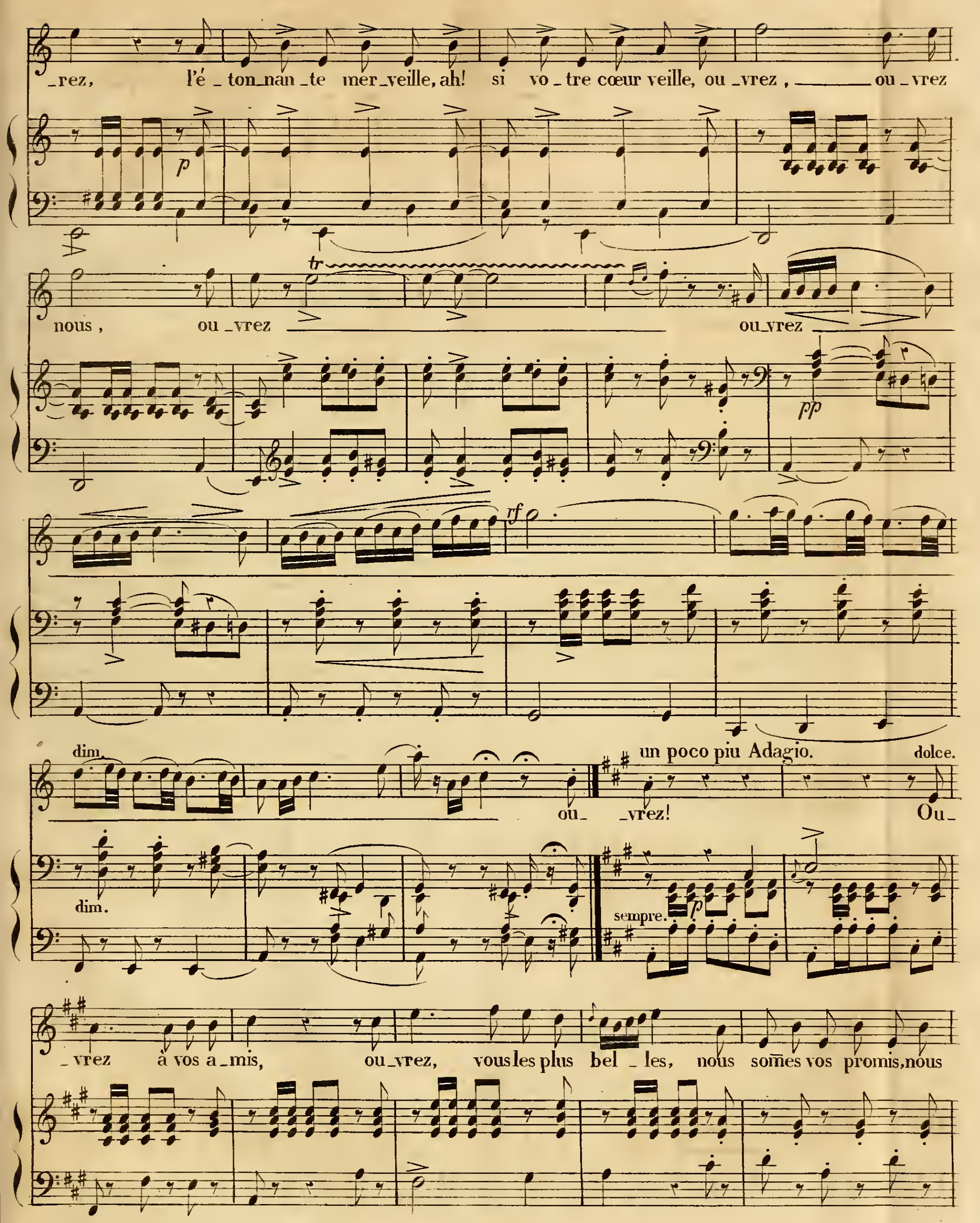
Ou_

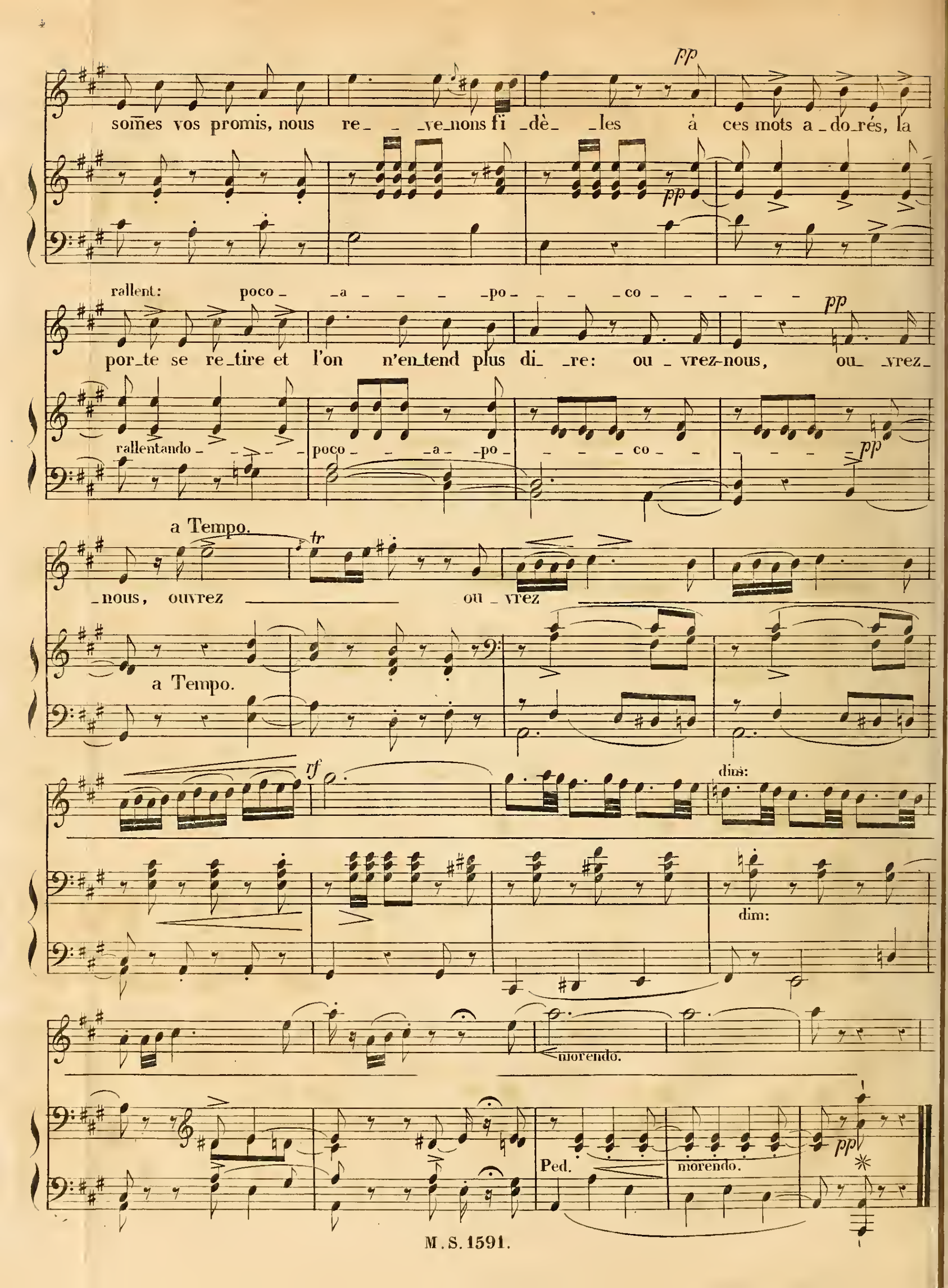
_vrez, ou_vrez, c'est nous; ou_vrez, ou_vrez la por_ _te; à

pp




Facilité.
tr
_vrez
ou _vrez
pp
diminuendo.
sf
dim.
ou _vrez!
f
Ou_vrez, des bo_lé _ ros que l'on danse à la
p
vil_ _le; dés cour_ses de tau_reaux, qu'on re_nomé à Sé_vil _le bien vi_ _ _te vous sau_
pp
rf
rf


_rez, l'é _ ton_nan _te mer_veille, ah! si vo _ tre cœur veille, ou _vrez, ou _vrez
p
nous, ou _vrez ou_vrez
tr
pp
rf
dim.
dim.
ou_ _vrez!
un poco piu Adagio.
dolce.
Ou_
sempre.
p
_vrez à vos a_mis, ou_vrez, vous les plus bel _ les, nous somes vos promis, nous



pp
somes vos promis, nous re_ _ve_nons fi _dè_ _les à ces mots a_do_rés, la
pp
rallent: poco_ _a_ _ _ _po_ _ _ _co_ _ _ _ _ _ pp
por_te se re_tire et l'on n'en_tend plus di_ _re: ou_vrez-nous, ou_vrez_
rallentando_ _ _ _ poco_ _ _a_ _po_ _ _ _ _co_ _ _ _ _ pp
a Tempo.
tr
_nous, ouvrez ou_vrez
a Tempo.
rf
dim:
dim:
morendo.
Ped.
morendo.
pp

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

1re ANNÉE. | N° 24.

PRIX DE L'ABONNEM.		
3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départ., et 5 fr. pour l'étranger.

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 15 MAI 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

MM. Les abonnés, dont l'abonnement finit le 30 juin, sont priés de le renouveler s'il ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du Journal. MM. les libraires, marchands de musique et tous les bureaux de messageries en province acceptent les abonnemens sans augmentation de prix.

BAILLOT (1).

Ce n'est pas un sentiment fugitif et passager que cette admiration dans laquelle nous jette ce qui est vraiment beau en fait d'art; l'esprit humain subit alors une de ses plus saintes impressions; nous nous sentons saisis par cette exaltation enivrante qui nous arrache à toute considération terrestre, pour nous transporter dans une sphère idéale, où nous jouissons par avance de ce bonheur ineffable qui nous est promis dans l'éternité. Oui, le sentiment élevé de l'art me semble être un point de transition consolante entre ce monde et un monde plus heureux! Il nous procure une félicité idéale, délicieuse, toute puissante, au milieu de laquelle nous oublions et les rapports si mesquins de la vie ordinaire, et le globe même où nous traînons si lourdement notre prosaïque existence.

De telles impressions, si grandes et si intimes, ne peuvent être que fort rares; car la véritable grandeur, seule cause qui puisse les produire, est elle-même d'une extrême rareté, et de plus, chacun s'empresse d'en jouir à la moindre occasion qui lui en est offerte.

J'ai eu pour ma part le bonheur d'éprouver par fois ces diverses impressions, puisque la Providence a voulu que j'eusse de temps à autre l'occasion de contempler et d'entendre de grandes choses. C'est ainsi que l'enthousiasme que me fit éprouver un artiste tel que Paganini appartient aux plus vives sensations de ma vie; c'est ainsi que je range parmi mes plus beaux jours ceux où Mayseder me charmait par son jeu si suave; c'est ainsi, enfin, que je ne penserai jamais qu'avec délices au noble talent du grand violoniste Baillot! Baillot à qui je consacre ces lignes comme un trop faible témoignage de mon admiration et de mon respect pour cet illustre vétéran de l'art.

Un de mes plus vifs désirs en me rendant à Paris était assurément d'entendre Baillot.

Quelques lignes d'amitié écrites par Spontini, m'eurent bientôt procuré la connaissance de l'artiste français, et ses manières me prévinrent tout d'abord en sa faveur.

J'attendais avec anxiété le moment où je pourrais satisfaire l'impatience que j'éprouvais de l'entendre, et mon enchantement fut extrême lorsque je reçus enfin une invitation à une soirée musicale. Quelle ne fut pas mon émotion lorsque je vis le grand maître se préparer à exécuter un quintetto de Boccherini!

Le violon est l'instrument du chant, et comme tel il est l'organe par l'intermédiaire duquel l'artiste émet les idées qui bouillonnent au fond de son cœur, dans ce langage sublime qui part de l'ame pour arriver à l'ame. L'artiste s'abandonne-t-il à ses inspirations, qu'il nous

(1) La rédaction a cru devoir donner place à ces lignes, extraites de l'Agenda d'un violon allemand, qui réunit à une exécution remarquable beaucoup de talent de composition.

révèle par des sons, nous raconte-t-il en quelque sorte les mystères de sa vie intime, nous sommes alors dominés par sa puissante individualité, dont ses créations ne sont que le reflet ; il se transfigure pour ainsi dire par la seule magie de son art. Nous devrons reconnaître en lui un homme de génie s'il a ce rare privilége ; mais si, en outre, il possède la faculté d'approprier à son imagination les chefs-d'œuvre créés par une imagination étrangère, de s'identifier avec les idées des autres, et de les reproduire à notre oreille par la puissance de sa propre intelligence, nous devrons toute notre admiration à un tel homme ; car cet homme résume en lui-même deux génies, celui de la conception, celui de l'exécution. Tel se montre Baillot avec son admirable talent. Il s'élève à l'égal d'un esprit créateur, en faisant entendre les idées des autres, idées qu'il a faites siennes par la profondeur avec laquelle il a su les pénétrer, et auxquelles son accent passionné prête par fois de nouvelles beautés, que le créateur originaire n'avait peut-être nullement soupçonnées lui-même.

Libre, audacieux, ne connaissant de bornes que celles que lui impose sa conscience musicale, toujours basée sur la connaissance parfaite du sens et de l'esprit de l'œuvre qu'il exécute, c'est ainsi que Baillot chante les mélodies des Boccherini, des Haydn, des Mozart, et développe sans cesse de nouvelles beautés, de nouvelles grâces.

C'est l'ame, cette divine fraction de l'homme, qui inspire Baillot ; c'est elle qui l'élève au-dessus des violonistes ordinaires ; c'est par elle que, sous les doigts de ce grand artiste, le violon exprime un tendre et poétique langage qui nous dispose à la douceur et à la sérénité, comme les premières fleurs du printemps ; qui fait gonfler notre poitrine de la joie la plus vive, comme une brillante matinée du mois de mai ; qui nous anime d'une sublime piété et d'une admiration sans bornes, comme *la nature elle même*. Voilà l'effet que Baillot produit sur ses auditeurs, et nous devons ici nous abstenir de mots quand le sentiment seul doit parler, ce sentiment qui laisse de si longues traces, qui est le véritable bonheur, qui a de si profondes racines, et ne doit finir qu'avec la vie.

HENRI PANOFKA.

La Musique en Chine.

Le gigantesque empire qui forme la côte orientale de l'Asie, et qui est déjà si remarquable sous tant d'autres rapports, offre encore une matière intéressante à l'observation, sous le rapport de la musique. Bien que dans ses mémoires *sur l'histoire, les sciences, les arts, etc., des Chinois, tome VI*, le Père Amyot ait fait de la musique chinoise un éloge évidemment empreint d'exagération, éloge qui se trouve considérablement modifié, sinon presque entièrement détruit, par les récentes observations des *Paro*, des *Tacartuey* et des *La Borda* ; il paraît cependant vraisemblable que ces derniers n'ont pas su apprécier, à sa juste valeur, le véritable caractère de la musique nationale des Chinois, qui se rattache si intimement avec le génie de ce peuple et sa manière de vivre. Cette question est donc assez importante pour que le musicien philosophe l'étudie avec attention, et cherche, en même temps, à présenter sous son véritable point de vue, un sujet si digne des recherches de la science.

Il est entièrement hors de doute que l'Asie, ce berceau du genre humain, cette partie du monde, où ont pris naissance la plupart des arts et des sciences, est encore le lieu où se sont développés les premiers germes des connaissances musicales ; et c'est de plus un point reconnu que la Chine, de même que l'Inde, brillait depuis long-temps par l'état florissant de sa civilisation, tandis que l'Afrique était encore plongée dans les ténèbres de l'ignorance, et qu'en Europe, la culture de l'esprit était encore dans son enfance. Parmi les théories musicales de l'antiquité, nous ne connaissons encore aujourd'hui que celle des Grecs, qui, à quelques égards, continue à servir de base à notre théorie moderne. Peut-être par une connaissance plus approfondie des anciens systèmes de musique, parviendrions-nous à apprendre comment, et par quelle voie, les Grecs ont acquis en musique quelques notions qu'ils ont exploitées à leur manière, quoique, suivant toute apparence, cet art leur soit venu de l'étranger, comme leur langage, ainsi que les parties les plus essentielles de leur mythologie.

D'après le dire unanime des Européens, la musique chinoise n'a produit sur leur oreille qu'un effet étrange, dur et contraire à la mélodie. D'après ce rapport, il semblerait difficile d'admettre que les Chinois se soient fait de la musique une idée bien juste ; il n'en est pas moins certain qu'ils possèdent une théorie musical d'une vérité et d'une justesse surprenantes. Le Père Amyot raconte que, voulant essayer si la musique savante des Européens pourrait plaire aux Chinois, il exécuta devant eux deux ouvrages caractéristiques de Rameau, *les sauvages* et *les Cyclopes*, et il ajoute que malgré leur mérite bien reconnu, ces deux morceaux n'eurent, dans cette expérience, aucune espèce de succès. Voici ce que les Chinois dirent à cette occasion : « Nos mélodies vont » de l'oreille au cœur, et du cœur à l'ame. Nous les

» sentons et les comprenons, ce qui n'a point été le cas » avec ce que vous venez de nous jouer. La musique » doit exprimer nos sentimens. Chez nous chaque pas- » sion est représentée par des sons qui lui sont propres, » et ces sons doivent être dans un rapport intime avec » les sentimens qu'ils veulent reproduire. Les tons sont » les mots, et les modulations sont les phrases du lan- » gage musical.

Il est certain que depuis l'existence de l'empire chinois, ses souverains ont constamment apporté à l'art musical une attention toute particulière. On traitait la musique comme une science, et elle jouissait de deux prérogatives; la première, celle d'émouvoir le cœur des naturels par les différentes impressions qu'elle pouvait produire sur leur ame; la seconde, d'être le plaisir de leur esprit. Du reste, en aucun lieu du monde on n'a jamais possédé pour la musique une plus grande considération que dans l'ancienne Chine, où elle était regardée comme la science des sciences et la source fortunée qui produisait toutes les autres. Cela prouve principalement que la civilisation s'est fait sentir en Chine d'abord; et de là, dans les états qui en étaient plus ou moins voisins. En effet, si chez tous les peuples connu de l'antiquité on peut trouver des traces du chant et de la muaique instrumentale, ce n'est qu'en Chine que l'on peut rencontrer l'art musical considéré sous un point de vue scientifique, et une théorie de l'acoustique qui rentre elle-même dans le domaine de la physique ou des mathématiques, ce qui suppose déjà d'importans progrès dans toutes les branches de la science: Les Chinois ont leurs fables comme les Grecs, et ils attribuent à leur *Linglun, Kouci et Binmou-Kia*, attendrissant le cohers, les animaux sauvages et les humains, le même pouvoir magique que les Grecs reconnaissent à Orphée, Eyacus et Amphion, « Lorsque j'agite mes cordes sonores, les » animaux viennent se coucher à mes pieds en frémis- » sant de plaisir. » Telles sont les paroles de Kouci, musicien chinois, qui vivait mille ans environ avant le célèbre Orphée.

Les Chinois distinguent huit différentes espèces de son, et ils prétendent que, pour les reproduire, la nature a pris soin de créer un nombre égal de corps sonores, qui sont 1° le métal, 2° la pierre, 3° la soie, 4° le roseau, 5° la citrouille, 6° l'argile (terre cuite), 7° les peaux d'animaux, 8° le bois. Le métal est regardé par les Chinois comme un cinquième élément. Au moyen d'une composition formée de six livres de cuivre et d'une livre d'étain, ils fabriquent leurs cloches dont ils connaissent trois espèces différentes : le *Po-thoung*, le *Te thoung*, et le *Pien thoung*, cloches auxquelles on donne un de ces trois noms, suivant sa grosseur et la nature du son qu'elle produit. L'instrument que nous connaissons en Europe depuis une dixaine d'années, sous le nom de tam-tam, est une variété des trois espèces que je viens de citer.

L'art de faire produire à la pierre un son suffisant pour en faire un instrument de musique est particulier aux seuls Chinois, et il n'est aucune autre nation qui ait seulement tenté un essai de ce genre. Le son qu'ils savent tirer de la pierre tient le milieu entre celui du métal et celui produit par le bois; il est moins aigu que le premier, et plus sonore que le second. Ils font sécher ces pierres au soleil afin de leur procurer la propriété résonnante. C'est par la réunion de seize de ces pierres ainsi préparées qu'ils construisent le *Kius*, instrument qu'on frappe avec un maillet assez semblable à celui de nos horloges; La soie produit un son doux et agréable, et sert à la construction du *Kin*, que l'on monte avec cinq cordes, de même que le *Ke*, si ce n'est que ce dernier en exige vingt-cinq. Le premier ressemble assez à une lyre, et sert à accompagner la voix; le second a quelque analogie avec nos pianos, qu'il surpasse encore par le charme de ses sons, suivant le rapport du père Amyot. Le son du roseau est d'une nature particulière, et ils construisent le *Siao* avec des tuyaux de différentes longueur, destinés à produire les intervalles plus ou moins graves ou aigus. La citrouille *pao*, séchée et divisée en deux parties, forme le *corpus* du *Cheug*, dont on ne peut encore tirer que de faibles sons. Après un grand nombre de recherches persévérantes, les industrieux Chinois parvinrent enfin à créer un autre instrument à vent, fabriqué avec de la terre cuite. Ils prirent une certaine quantité d'argile à laquelle ils donnèrent la forme d'un œuf creux, et dans laquelle ils introduisaient le vent. C'est après un grand nombre d'améliorations successives qu'ils confectionnèrent le *Fliuen*, instrument vénérable par son antiquité reculée, puisqu'il était connu parmi les *Hoangty* 2,637 ans avant la naissance de Jésus-Christ. Les Chinois emploient comme nous les peaux de certains animaux à fabriquer des tambours dont ils connaissent huit espèces différentes.

Le bois leur fournit trois genres d'instrumens : le *Thou*, le *Ou* et la *Planchette sonore*, qui ne sont guère, à vrai dire, que des jouets d'enfans. Pour noter leurs morceaux de musique, ils se servent des lettres d'alphabet et ils écrivent leurs mélodies comme les phrases de leurs discours, au moyen de colonnes perpendiculaires qu'ils commencent par la droite. Les bâtons de mesure sont remplacés par des percussions de tambour ou de castagnettes.

L'empereur *Kanghi* avait entrepris la tâche d'introduire dans ses états la musique européenne, essai dans lequel il devait être assisté par les deux jésuites portugais *Brerra et Pedrini*. Ces derniers rédigèrent même un solfège, qu'on imprima dans le palais impérial, et qui fut distribué dans toute l'étendue de l'empire. Mais autant, pour plaire au souverain, on fit mine en apparence de vouloir s'accoutumer à cette innovation, autant fut puissant l'empire de l'habitude, et de toutes parts, la prédilection des Chinois pour leur ancienne musique se manifesta si clairement, que l'Empereur renonça à son projet, et se borna désormais à perfectionner les instrumens qui existaient déjà. Au reste, on aime tellement en Chine les mélodies simples et lentes, que tous les chants sont exécutés à l'unisson, et qu'on évite même l'emploi des demi-tons.

Quant à cette circonstance, que depuis des milliers d'années la musique est restée en Chine entièrement stationnaire, il semble qu'on peut en trouver la raison dans l'apathie naturelle aux Chinois, dans l'influence du climat, dans leur constitution politique, mais surtout dans leur culte religieux, car là, comme dans l'Indostan, la musique a toujours été liée d'une manière si intime avec la religion, que les chants n'ont jamais été susceptibles de plus de modifications que les cérémonies des prêtres, et les usages relatifs au service divin.

SEYFRIED.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

L'Aspirant de Marine,

Opéra-comique en 2 actes, imité de Shakespeare;

Paroles de MM. Rochefort et Combcrousse,
Musique de M. Théodore Labarre. — Début de M. Jansenne.

Encore une nouvelle édition des Ménechmes. M. Léon, aspirant de marine, et mademoiselle Léontine, sa sœur, s'embarquent dans un port de France pour une destination qu'on ne dit pas. Le vaisseau fait naufrage, et M. Léon ainsi que mademoiselle Léontine qui a revêtu l'uniforme fraternel, sont sauvés à l'insu l'un de l'autre et se croyent noyés tous deux. Mademoiselle Léontine transformée en M. Léon, se réfugie chez l'ambassadeur de Naples, et là devient éprise d'un secrétaire d'ambassade M. Gaston. Mais M. Gaston aime ailleurs, l'objet de son amour est mademoiselle Angela, jolie veuve fantasque, laquelle ne l'aime pas et porte les affections sur le faux M. Léon. Cependant le jeune diplomate, qui n'est pas fort à ce qu'il paraît, charge Léon d'une mission amoureuse pour Angela, et Angela de son côté profite de l'occasion pour donner un rendez-vous à Léon. Suit le quiproquo indispensable. — Le vrai Léon arrive, profite du rendez-vous accordée à sa sœur, leur tête-à-tête est interrompu par un vieux professeur de Français, nouveau Saint-Preux, amoureux d'Angela, son élève. — Ici l'imbroglio est à son comble. — Mais Léontine se fait connaître et va mettre une robe. Angéla tremble d'avoir choisi une femme pour mari, tout s'explique, et chacun épouse sa chacune, savoir : M. Léon, Angéla, et M. Gaston, Léontine.

C'est à regret que nous n'entreprenons pas une analyse détaillée de la musique de cet opéra. Le jeune compositeur auquel on le doit est un de ceux qui tiennent en ce moment le sceptre de la romance, il a fait une foule de productions charmantes et ses compositions instrumentales sont pleines de mérite : pourquoi n'en pouvons-nous pas dire autant de l'aspirant de marine. M. Labarre s'est, à notre avis, complétement trompé. Ses desseins mélodiques, simples et clairs dans ses romances, sont ici prétentieux et tourmentés; il a prodigué les traits piqués, les mélodies sautillantes, les points d'orgue en duo à phrases péniblement entrelacées, en un mot sa musique dramatique n'a aucune ressemblance avec ce que nous connaissons de lui. Plusieurs fois nous avons cru le retrouver avec tout ce qu'il a de talent, par exemple, dans le début du duo de Ponchard et d'Hebert, au second acte; dans le premier motif des couplets d'Hébert, dans le chœur des matelots, mais il nous échappe bientôt; tout cela finit court, manque de développement ou s'allonge pas des banalités. Ajoutons que M. Labarre ne sait pas encore manier son orchestre, qu'habituellement il écrit trop bruyant ou trop sourd. M. Labarre a besoin de prendre une revanche et de la prendre éclatante, il le peut et le doit à sa réputation.

Le début de M. Jansenne est d'un excellent augure. Ce qui m'a surpris n'est pas le talent du chanteur que je connaissais, c'est la façon dont il a été accueilli par le public. La méthode de M. Jansenne ne ressemble guère à ce qu'on entend habituellement à l'Opéra-Comique. Ses études ont commencé par l'exécution de la musique grave et sévère; on voit qu'il a pris son art au sérieux. Lorsqu'il commença à chanter en public c'est sur des morceaux convenablement développés et de facture large qu'il voulut se faire entendre; depuis il a écouté avec fruit les chanteurs italiens. Il était à craindre que le public de Feydeau ne comprît pas tout d'abord les avantages de ce genre de chant, habitué qu'il est aux accens de MM. Féréol, Fargueil et Lemonnier. Il n'en a pas été ainsi, M. Jansenne a été applaudi et apprécié. Il est encore bien gauche à la scène, c'est la

moindre chose. Un peu d'habitude l'aura bientôt mis au niveau de ses camarades. Jusqu'ici l'Opéra-Comique, poussé par une idée fausse, a toujours cherché des acteurs et il s'est vu livré à des chanteurs comme ceux que nous venons de nommer; à l'Opéra et aux Italiens on ne cherche que des chanteurs, et pourtant on a trouvé Lablache, Tamburini, Nourrit, Levasseur et bien d'autres qui valent ces messieurs en tant que comédiens et chantent un peu mieux.

M. Jansenne a encore de sérieuses études à faire. Il doit apprendre d'abord et avant tout à modifier l'intensité de sa voix suivant le lieu où il chante et le public qui l'écoute. Il y a des finesses et des grâces de chant très-applaudies dans un salon et qui échappent entièrement au théâtre. Rubini, que M. Jansenne imite trop, produit des effets sûrs avec ses oppositions du fort au faible; mais Rubini virtuose consommé sait commander la plus scrupuleuse attention, les pianos les plus doux sont parfaitement entendus. M. Jansenne n'en est pas encore là, et la première condition pour un chanteur est de toujours se faire entendre. Quant à la qualité de son organe, il est certain que M. Jansenne ne saurait le changer, mais avec des efforts assidus et une grande attention sur lui-même, il peut le modifier avantageusement. Allons, monsieur Jansenne, bon courage, l'avenir est à vous.

Vendredi a débuté au théâtre de la Bourse madame Masi que précédait une réputation méritée de jolie femme et d'habile cantatrice. Voilà donc la nouvelle direction en voie décidée de progrès, c'est bien agir dans son intérêt et dans celui de l'art. Pour faire prospérer l'Opéra-Comique il faut le régénérer.

THÉATRE NAUTIQUE.

Ouverture.)

Les Ondines, prologue. — **Guillaume Tell**, Ballet en 4 actes.

Après avoir servi pendant deux à trois mois de thème de conversation à quelques milliers de Parisiens; après avoir essuyé un véritable déluge de jeux de mots, de quolibets, d'épigrammes, de calembourgs de toutes les espèces, le *Théâtre-Nautique* vient enfin d'ouvrir ses portes au public, et d'avoir l'honneur de représenter devant lui (pour parler la langue consacrée) un grand ballet pantomime en quatre actes, précédé du prologue obligé. Voici à peu près comment les choses se sont passées: Un orchestre convenablement assorti, et dirigé par l'habile M. Girard, a exécuté une ouverture à motifs, empruntés çà et là, choisis avec goût, groupés avec adresse et instrumentés avec talent. La toile s'est levée, et au milieu d'un paysage pittoresque sorti des pinceaux de M. Cicéri, on a aperçu une sorte de pièce d'eau assez semblable à un grand baquet, dont la simple vue a produit instantanément un effet magique sur une nombreuse cohorte d'officieux amis, autrement nommés claqueurs. Il faut véritablement que ladite pièce d'eau ait enivrée d'aise ces messieurs, car de long-temps on n'entendra un vacarme de battoirs aussi continu, aussi bien nourri. Puis est sortie de la coulisse une danseuse, baptisée par le programme la *Fée Néanaire*, qui agitant une baguette dorée, a fait paraître *Reflétine* et *Argentine*, deux ondines de l'endroit. Puis encore un petit pont de bois posé sur des ais mal graissés, s'est retiré en gémissant, et un jeune batelier, placé dans un navire de trois pieds de long sur deux de large, est venu faire le tour du bassin. C'est là tout le *nautique* de la pièce. Fatigué sans doute de sa besogne, qui pourtant n'avait pas été longue, il s'est endormi. Alors sont arrivés successivement Reflétine, Argentine et une douzaine d'autres ondines. Le sexe masculin est représenté dans ce prologue par trois personnages, un joli petit amour assis dans un panier, un zéphire de douze à treize ans, pas trop beau, et le jeune batelier amoureux d'une des deux ondines-*solo*, je ne sais trop laquelle; tout ce monde a beaucoup dansé, beaucoup tourné autour du bassin, formé des groupes gracieux et variés avec des cerceaux couverts de roses, avec des guirlandes de roses, avec des paniers pleins de roses, en prenant bien garde de ne pas se mouiller les pieds : ensuite est venu un tableau final, et la toile s'est baissée. On a demandé l'auteur, et les noms de M. Henri pour les danses, M. Strunz pour la musique, M. Cicéri pour les décors, ont été proclamés. Voilà tout ce que j'ai saisi du prologue. Mes voisins prétendaient qu'il n'était question ni de Reflétine, ni d'Argentine, ni de fée Néanaire, et que ces personnages représentaient la Seine, la Marne, le Canal de l'Ourq ou le Canal de la Villette, ou le Canal Saint-Martin (j'ignore lequel des trois) et le Théâtre Nautique. Oh! mon Dieu! cela se peut bien, l'un est aussi facile à comprendre que l'autre.

Quant au ballet de *Guillaume Tell*, il n'est pas besoin d'en faire l'analyse; ce sujet magnifique a traîné sur tous les théâtres. Nous avons pu le voir à Paris en tragédie française et en drame anglais, en grand opéra et en opéra comique, en mélodrame, en pantomime, et jusqu'en vaudeville. Quelques changemens ont cependant été introduits dans la marche de l'action; nous

n'en citerons qu'un : dans tous les *Guillaume Tell* possibles, Gessler ordonne qu'en son absence on rende à son bonnet les mêmes honneurs qu'à lui-même. Il n'en est pas ainsi dans le ballet dont nous parlons ; Gessler s'y montre un despote bien autrement capricieux, il exige que l'on s'incline devant son chapeau, lui présent. Le public n'a pas saisi ce que cette idée a d'ingénieux..... C'est bien mal au public.

Si vous demandez à présent pourquoi un sujet si rebattu que Guillaume Tell a été choisi à l'exclusion de toutautre, je vous répondrai catégoriquement. Le *Théâtre Nautique* n'est pas sérieusement ouvert ; ce qui lui importe surtout en ce moment, c'est que le public ne coure pas après lui et ne lui fasse pas une vogue dont il ne se soucie guère. Il sait bien, le *Théâtre Nautique*, que ses jours sont comptés ; ce qu'il désire c'est de fournir à son haut protecteur un prétexte plausible pour faire ajouter à son privilége l'autorisation de joindre à ses ballets le drame musical ou parlé. Pour notre part, nous souhaitons vivement qu'on lui accorde cette faveur, surtout pour le drame musical, l'art ne pourrait qu'y gagner, et nous n'avons pas d'autres désirs que sa prospérité.

Après le sujet et le nom du théâtre il y a beaucoup à louer dans l'œuvre de M. Henri. A l'ancien geste flasque et mou, M. Henri a substitué une action chaude, ferme, constamment énergique qui dès l'abord vous saisit et vous intéresse. Peut-être abuse-t-il un peu des mêmes moyens. La chaleur, le mouvement des scènes, la vivacité de l'action produisent dans les premiers actes un effet sûr et entraînant ; mais dans les actes qui suivent on s'aperçoit trop que cette chaleur et cette vivacité viennent plutôt d'un système suivi par le chorégraphe que du talent des acteurs. On finit par trouver que, pour éviter d'être symétriquement arrondis, les gestes dégénèrent en mouvemens saccadés et anguleux ; que les personnages pour fuir la régularité compassée ont un peu l'air ahuri.

Traduit en pantomime, le sujet le plus simple et le plus connu, devient nécessairement obscur par la multiplicité d'incidens que nécessite ce genre de mise en scène, aussi n'est-il pas étonnant qu'à la première audition d'un ballet, l'attention soit souvent distraite de la musique. Celle composée et arrangée par M. Strunz pour Guillaume Tell mériterait un examen attentif. L'instrumentation en particulier décèle dans cet artiste une habileté qu'on était loin de lui connaître et qu'on ne pouvait guère attendre d'un musicien qui a si peu écrit. — L'orchestre a de la précision, de la verve et de l'ensemble, qualités qui certes proviennent davantage de l'habileté du chef, M. Girard, ancien directeur de l'orchestre des Italiens, que de la valeur individuelle des exécutans. Paris est décidément la ville aux orchestres. Il semble qu'on n'a qu'à frapper du pied pour les faire sortir de terre.

En résumé nous souhaitons au théâtre Nautique, ce qu'il désire lui-même, une prompte mort et une résurrection plus prompte encore, une résurrection toute musicale.

REVUE CRITIQUE.

Fantaisie sur des airs nationaux polonais, pour le piano-forte, avec accompagnement d'orchestre, par F. Chopin. Op. 13. Avec orchestre : 15 fr.; pour le piano seul : 7 fr. 50 c.

Dans l'ordre *habituel* des choses, ce n'est qu'à pas lents que les arts et les sciences s'approchent du but de leurs efforts, nous voulons dire de cette perfection idéale qui ne se montre jamais à nous que dans le lointain, et qu'aucun mortel n'a encore eu le bonheur d'atteindre, en quoi que ce soit. — Tout ce qui est ; tout ce qui se fait *habituellement* ne forme nécessairement qu'un état de choses transitoire, qui tend à d'autres résultats. Cependant, bien que les savans et les artistes ne s'avancent, en subissant cette loi de la nature, qu'à pas comptés dans la carrière qu'ils poursuivent, il se présente de temps à autre, dans le domaine des arts comme dans celui des sciences, des momens de lumière qui frappent l'œil par leur clarté inaccoutumée : il y apparaît, disons-nous, de temps à autre, des hommes qui ne se laissent pas enchaîner par cette loi progressive et ordinaire du développement des choses humaines. Semblables à Apollon spontanément sorti de la tête de Minerve dans tout l'éclat de la force virile, ces hommes, non-seulement s'élèvent au-dessus de leur époque, mais ils la devancent et la dépassent de fort loin. M. Chopin, d'après notre manière de voir, est un de ces hommes si heureusement doués, quant à l'art musical. Il s'est frayé une route nouvelle, et, dès le premier moment qu'il s'est montré sur la scène, il s'est placé tellement haut, soit par son jeu sur le piano-forté, soit par ses compositions pour cet instrument, qu'il est, pour la grande foule, un phénomène inexplicable qu'elle regarde, en passant, avec étonnement, et que le sot égoïsme, en le considérant, sourit avec un air de pitié, tandis que le petit nombre des connaisseurs seulement, plutôt guidé, du reste, par un vague pressentiment que par un jugement bien arrêté, plutôt par un instinct de progrès que par un sentiment raisonné de jouissance, suit cet artiste dans ses efforts et dans ses créations, sinon de près, du moins au loin, en l'admirant, en s'instruisant, et en cherchant à l'imiter. Aussi, M. Chopin n'a-t-il pas encore trouvé de critique, bien que ses œuvres soient déjà répandues en tous lieux. Ou bien ils ont excité des sourires équivoques et on les a dénigrés, ou bien ils ont provoqué l'étonnement et un débordement d'éloges à perte de vue ; mais personne encore ne s'est avancé pour dire en quoi consiste leur caractère et leur mérite particulier ; par où ils se distinguent de tant d'autres compositions ; ce qui leur assigne un rang supérieur, etc., etc. Nous-mêmes, nous n'avons pas l'intention de nous livrer aujourd'hui à une appréciation critique du talent de M. Chopin comme ar-

tiste exécutant et comme compositeur. Nous réservant de faire de cet examen le sujet d'un autre article plus détaillé, et satisfaits si nous réussissons ici à mieux fixer la place de M. Chopin sous un point de vue général ! nous nous bornerons, en ce moment, à soumettre à nos lecteurs quelques observations seulement sur la *nature* et sur les *formes extérieures* de l'œuvre déjà cité, attendu que nous n'avons par devers nous que la partie de piano de cet œuvre, que nous ne connaissons dans son ensemble ni par audition, ni par la partition. M. Chopin a commencé l'*introduction* par un bref *tutti*. Vient ensuite un *solo cantabile* pour le *piano*, long de deux pages et demie, dans lequel se développe, avec des formes souvent toutes nouvelles, et avec des passages de piano en général très-difficiles, un chant expressif et profondément senti. L'accompagnement de ce chant par la main gauche offre un exemple frappant d'une des qualités caractéristiques de M. Chopin, en captivant l'oreille par des liaisons de tons harmoniques et mélodiques d'un caractère nouveau et souvent fort original, liaisons qui se succèdent sans interruption dans une série d'accords résolus qui embrasse presque deux octaves. Ce *cantabile* est suivi d'un air polonais, dont la mélodie simple et gracieuse se fait jour çà et là par des traits isolés, au milieu des figures en triolets qui se présentent immédiatement après, et qui tiennent presque quatre pages. M. Chopin n'a pas fait ressortir cette mélodie, suivant l'usage, sous la forme ennuyeuse et surannée des *variations*, où il ne manque pas une seule note du thème, et dont on se contente pourvu qu'elle soit convenablement brodée de figures mesquines et usées, de triolets et de triples-croches, etc., etc.; mais elle se détache du fond d'une manière neuve et empreinte du meilleur goût. La page 8 commence par un thème de Charles Kurpinsky, qui est premièrement dit par tout l'orchestre, puis redit en manière de *cadence-presto con furio* par le *piano*, d'abord sous la forme d'un *adagio* et ensuite en forme de *variations* dans un mouvement beaucoup plus pressé. Cette dernière partie nous semble être d'une difficulté toute particulière et même un peu fatigante, en raison des figures de triples-croches qui se succèdent sans interruption, souvent pour les deux mains à la fois. Aussi, l'exécutant doit-il éprouver une sorte de satisfaction en arrivant au *vivace* plus simple, plus mélodieux, au-dessus duquel se trouve le nom de Kojawick, mais où, du reste, les grandes difficultés ne manquent pas non plus.

Afin d'empêcher les méprises où pourraient tomber les artistes déjà nombreux qui se livrent avec un zèle louable à l'étude des excellentes œuvres de M. Chopin, nous ne pouvons nous dispenser d'appeler ici leur attention sur une circonstance importante et toute particulière à la fois. Ainsi que nous l'avons déjà fait ressortir, M. Chopin sait créer des combinaisons harmoniques qui lui sont tellement propres, que des oreilles trop peu exercées, surtout si l'exécution de l'artiste laisse encore quelque chose à désirer, et s'il n'a pas encore pénétré assez avant dans le génie de M. Chopin, que des oreilles trop peu exercées, disons-nous, croient remarquer quelquefois des fautes dans ses œuvres, et entendre des notes fausses ; ou bien il peut arriver aussi, tout au contraire, que l'on prenne pour bonnes des notes réellement fausses provenant d'une inadvertance du graveur. Dans l'intérêt de l'art, nous ne saurions, quant au premier cas, trop vivement recommander aux artistes de se livrer à une étude soutenue et approfondie de l'esprit et du caractère des compositions de Chopin ; et, quant au second, de faire des comparaisons attentives des passages douteux avec le texte d'autres tirages ou éditions. Ce soin est d'autant plus nécessaire, qu'en raison de la nature particulière des œuvres de Chopin, il s'y glisse fréquemment des fautes, malgré toutes les précautions que prend l'éditeur pour les éviter. Ainsi, par exemple, manque la clef de *sol* dans les 1re et 3e mesures de la portée 6, page 7 ; de même dans la 1re mesure de la 8e portée ; la clef de *fa* est oubliée dans la 4e mesure de la 10e portée, page 16 ; et la clef de *sol* manque encore dans les 1re et 5e mesures de la 12e portée, même page ; sans parler de plusieurs fausses notes qui existent çà et là, mais que l'on peut toutefois reconnaître facilement, et qui disparaîtront lors d'un nouveau tirage. La musique de Chopin, nous le répétons, a un caractère tellement particulier que, dans certains cas, lui seul est à même de prononcer avec assurance sur l'exactitude d'une note qui paraîtrait douteuse. Dès lors aussi, la correction ou la révision des épreuves de ses ouvrages ne doit jamais être faite que par lui-même ; d'où il résultera toutefois qu'il y restera des erreurs que tout autre que l'auteur lui-même eût certainement remarquées et rectifiées. Nous n'avons rien à ajouter à l'examen que nous venons de faire de l'œuvre dont le titre figure en tête de cet article. Quant aux observations critiques auxquelles il peut donner lieu en ce qui concerne l'*orthographe musicale*, nous devons les réserver pour l'analyse détaillée que nous nous proposons d'entreprendre des compositions de M. Chopin.

Le Sénateur, l'Éducation des Demoiselles, les Rossignols, chansonnettes ; paroles de Becauze. — L'Aveugle, romance à une ou deux voix ; paroles de madame A. T., mises en musique par Edmond de Coussemaker.

Nous avons déjà fait connaître dans la *Gazette Musicale* un recueil de *Mélodies* de ce jeune compositeur. Nous lui adresserons les mêmes encouragemens pour ces quatre nouveaux morceaux. M. Coussemaker cherche la simplicité, la mélodie, c'est très-bien ; mais ce qu'il devrait chercher avec encore plus de soin, c'est l'originalité. Il a plus d'un ressouvenir dans les motifs de ses chansonnettes, et le Sénateur, la meilleure de toutes sans contredit, en renferme peut-être trop de bien reconnaissables. M. Coussemaker doit être sévère pour lui-même. Ses succès sont à ce prix.

NOUVELLES.

*** On lit dans la *Revue Musicale* : « Un article relatif à *un autre journal* a été publié dans l'avant dernier numéro de la *Revue Musicale*. Le rédacteur principal, alors en Allemagne, a lu avec autant de surprise que de regret ce morceau dont le style est très-différent du style toujours convenable et mesuré du journal. Il regrette que l'auteur de l'article se soit laissé entraîner à des expressions beaucoup trop vives ; il le regrette dans l'intérêt de la *Revue*, qui ne s'écarte habituellement pas des formes polies. »

L'*autre journal* c'est la *Gazette Musicale* de Paris ; ses rédacteurs, ainsi que le public qui lit la *Revue Musicale*, se sont aperçus depuis long-temps que M. Fetis père n'est plus à Paris,

et que ce journal ne porte plus *son nom*, comme rédacteur en chef, que pour la forme et par habitude.

*** La *Gazette de Vienne* en Autriche, donne la liste de tous les théâtres qui ont représenté *Robert-le-Diable*. C'est une manière assez positive d'apprécier le mérite de ce chef-d'œuvre, qui en deux ans a fait le tour de l'Europe. Voici cette liste :

En France: Paris, Bordeaux, Lyon, Marseille, Toulouse, Rouen, Brest, Metz, Le Havre, Grenoble, Nîmes, Angoulême, Strasbourg (par la troupe allemande et par la troupe française), Nantes, Châlons-sur-Saône, Bourg, Macon, Amiens, Poitiers, Dijon, Nancy, Angers, Clermont-Ferrand, Douai, Avignon, Besançon, Perpignan, Lille, Aix et Montpellier.

En Allemagne : Vienne (au théâtre de la Cour et au théâtre de Josephstadt), Berlin, Munich, Dresde, Aix-la-Chapelle, Cologne, Hambourg, Francfort-sur-le-Mein, Weimar, Mayence, Wiesbaden, Hanover, Breslau, Glogau, Leipsick, Carlsruhe, Francfort-sur-l'Oder, Liegnitz, Brunswick, Brême, Grætz, Wurtzbourg et Stuttgardt.

En Angleterre : Londres (au King's théâtre, au Covent-Garden théâtre, et au Drury Lane théâtre).

En Belgique : Bruxelles, Liége, Anvers et Gand.

En Suisse, Genève et Zurich; *en Hollande*, La Haye; *en Danemarck*, Copenhague; *en Hongrie*, Pesth; *en Bohême*, Prague; et *en Piémont*, Nice.

*** Madame Dorus Gras fait des progrès assez sensibles pour que le public s'en aperçoive. A la dernière représentation de *Robert-le-Diable*, elle a reçu la récompense de son zèle par une triple salve d'applaudissemens.

*** Le début de madame Masi, dans le *Concert à la Cour*, a été brillant. En applaudissant, le public du théâtre de la Bourse a récompensé et la cantatrice, et les peines de la nouvelle Administration, qui, à peine arrivée, a su retenir à Paris, cette jolie femme, douée d'un talent très-remarquable.

*** Tout se prépare à Londres pour la fête musicale pour célébrer la mémoire de Haendel. En attendant Mlle Aline Bertrand a fait fureur au dernier concert philharmonique; cette célèbre harpiste est dans ce moment l'ornement obligé de toutes les grandes soirées musicales.

*** Un opéra nouveau de *Pugni. Il Giorno di san Michele*, doit être représenté à la fin du mois à Milan ; le poème de Romani n'est pas encore terminé, et le malheureux compositeur est obligé de livrer sa musique à jour fixe, c'est ainsi que se pratique la musique en Italie.

*** Malgré le succès d'enthousiasme que madame Julie Grisi obtient à Londres, cette cantatrice est d'une tristesse que tous ses amis déplorent; on assure que le climat de ce pays ne lui convient point, et qu'elle craint perdre sa voix en y restant plus long-temps.

*** M. Pixis et Mlle Francilla Pixis viennent de partir pour l'Allemagne; cette dernière doit faire ses débuts sur plusieurs théâtres, elle revendra l'hiver prochain à Paris où sa place est marquée au théâtre Italien.

*** La veille de son départ de Milan, l'orchestre du théâtre Della Scala a exécuté à minuit une sérénade sous les fenêtres de madame Malibran. Il faut connaître les Italiens pour se faire une idée de l'enthousiasme que cette admirable cantatrice a excité à Naples et à Milan.

*** Voici le résultat des concours de l'Académie Royale des Beaux-Arts (Composition musicale). 1er grand prix : M. Elward, professeur au Conservatoire, élève de M. Lesueur; 2me grand prix : MM. Collet, élève de M. Berton, et M. Boisselot de Marseille, élève de M. Lesueur. Mention honorable, M Placet, élève de M. Lesueur.

*** M. Cottignies a donné deux concerts à Dijon; au théâtre de cette ville. Il a exécuté avec beaucoup de talent une *Fantaisie romantique*, et un morceau très-brillant sur un thème du *Revenant* de M. Gomis. Ce jeune flûtiste, dont l'exécution et les compositions sont remarquables, a obtenu un brillant succès à Dijon.

*** On annonce pour être publié incessamment, le second volume du traité de composition de M. A. André. Le 1er volume de cet ouvrage est d'une importance telle que les artistes attendent avec impatience la continuation.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

Mereaux. Op. 41. La Folle, fantaisie romantique pour le piano. 7 fr. 50.

Publiée par Henri Lemoine.

Bertini. 25 petites études à l'usage des enfans qui ne peuvent embrasser l'octave. 12 fr.

Publiée chez Schonenberger.

Prumier. Souvenirs de la Pologne, bagatelle pour la harpe. 5 fr.

Publiée par Delahante.

Hunten (F.). Valse brillante pour le piano. 2 fr.

Publiée par Paccini.

Gabussi. Un tuo sguarda una parola, duettino pour contre-alto et soprano. 3 fr,
Masini (F.). La Fête des Gondoliers, à deux voix. 3 fr.
— Le Papillon, romance. 2 fr.

Publiée par Frey.

L. Clapisson. Jane Grey, romance. 2 fr.

Publiée par Troupenas.

Hunten (F.). Op. 64. Le bal, fantaisie pour le piano. 6 fr.

Publiée par madame Joly.

Lechner (A.). Méthode de cornet-trompette à pistons. 7 f. 50

Publiée par Richault.

Dotzauer. Op. 126. 40 Exercices pour 2 violoncelles. 9 fr.

Publiée par A. Petit.

J. Ghys. Op. 16. Andante avec variations: faciles et concertans pour violon et piano sur la cavatine *a j. tuoi frequenti sulpisi* de Pacini. 6 fr.
— Op. 16. *Ah! come rapida fugi* avec variat. faciles pour piano et violon. 6 fr.
— Op. 18. Variations sur une cavatine de Mercadante *soave imagine* pour piano et violon. 6 fr.
Lafillé. Jane Grey. Romance. 2 fr.

Publiée par Ph. Petit.

A. Mooker. Op. 38. Caprice pour le piano. 6 fr.
— Op. 46. Variations brillantes pour le piano. 7 fr. 50
— Op. 49. Souvenirs de la Prison d'Edimbourg. 7 fr. 50
Kalkbrenner. Op. 123. Variations sur la Straniera pour le piano. 7 fr. 50
Adam. Op. 90. Souvenirs du bal sur des motifs de Musard. 7 f. 50
— Op. 89. Mélange sur l'opéra. Une bonne Fortune pour le piano. 6 fr.
— Six petits airs. Id. 5 fr.
Ancot. Op. 41. Rondo élégant sur Id. 6 fr.
Lemoine. Op. 27. Rondoletto sur Id. 5 fr.
Hünten (F.) Op. 62. Variations sur la Prison d'Edimbourg à quatre mains. 7 fr. 50

Opéras et Concerts de la Semaine.

OPÉRA. — Lundi, LA MUETTE; — mercredi, ROBERT-LE-DIABLE; — vendredi, LA TENTATION.

OPÉRA-COMIQUE. — Dimanche, MARIAGE A L'ANGLAISE, LE MANNEQUIN, PRÉ-AUX-CLERCS. — Lundi et mardi, LESTOCQ. — Mercredi, LE MARIAGE, L'ASPIRANT DE MARINE, TANTE AURORE. — Jeudi, LESTOCQ. — Vendredi, début de madame Amélie Masi, dans le CONCERT A LA COUR, L'ASPIRANT. — Samedi, LESTOCQ.

THÉATRE NAUTIQUE. — Mardi, jeudi et samedi, GUILLAUME-TELL.

CONCERTS. — Champs Élysées et Jardin Turc, tous les jours concert.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran, n° 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1er ANNÉE. N° 25.

PRIX DE L'ABONNEM.		
PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.
On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 22 JUIN 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

MM. Les abonnés, dont l'abonnement finit le 30 juin, sont priés de le renouveler s'il ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du Journal. MM. les libraires, marchands de musique et tous les bureaux de messageries en province acceptent les abonnemens sans augmentation de prix.

EXPOSITION
DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.
(3e ARTICLE.)

Orgue-Cabias.

L'art de jouer de l'orgue, on ne saurait le nier, est aujourd'hui en pleine décadence. Depuis Jean Sébastien Bach qui le porta au plus haut degré et qui, sans contredit, fut le premier organiste de toutes les époques, il déclina sensiblement, et finit par n'être que l'ombre de la véritable école. Un genre léger et futile, qui s'est introduit partout, s'est aussi emparé de l'orgue qui ne devait se prêter qu'à la musique sévère, la seule convenable à la majesté du lieu saint, à la puissance de l'instrument. Partout dans l'organiste vous reconnaîtrez plus ou moins un pianiste, qui abuse de l'instrument, ne sachant point tirer parti de ses immenses ressources. S'il y a quelques exceptions, rares, très-rares même, loin d'infirmer ce que nous avançons, elles ne viennent qu'à l'appui de la généralité de notre observation.

L'art du véritable organiste exige des connaissances vastes qui ne peuvent être que le résultat de longues et infatigables études. On conçoit que le peu d'encouragement qu'il reçoit a fait abandonner aux musiciens une carrière difficile et peu attrayante. Les places d'organistes sont fort peu rétribuées. Il est vrai qu'autrefois elles ne furent pas mieux payées, mais dans ce bon vieux temps on aimait l'art pour l'art même; d'ailleurs le sentiment religieux suppléait à l'attrait d'avantages pécuniaires; on se faisait organiste par vocation, et l'indigence, la misère même était souvent la compagne d'un artiste modeste qui trouvait son seul bonheur devant le clavier de son orgue. Aujourd'hui tout est changé. L'artiste veut jouir de la vie, c'est l'art qui doit lui en fournir les moyens. On conçoit que nos jeunes musiciens ne se livrent pas à un genre d'étude difficile, qui ne peut leur offrir qu'une carrière peu brillante. La pratique de tout autre instrument, même du flageolet indispensable aux concerts dansans, leur présente des chances de fortune que l'orgue ne saurait leur donner. Tant que les choses en resteront là, il n'y a pas d'espoir de faire revivre un art malheureusement déchu.

Si les orgues de nos villes ont pour la plupart de mauvais organistes, celles des villages n'en ont souvent pas du tout. Cependant on ne voudrait pas se passer de l'instrument consacré à l'accompagnement du chant religieux. Que faire pour se tirer d'embarras? Dans notre siècle éclairé il ne faut désespérer de rien. On a trouvé l'art de composer sans savoir la composition, d'apprendre la musique sans... l'apprendre; on trouvera bien le secret de jouer de l'orgue, sans savoir en jouer. Un grand pas vers la solution de ce problème est déjà fait. On vient d'apporter à l'exposition un *orgue simplifié, dit Cabias, pour toucher de l'orgue sans être organiste.*

M. Cabias s'occupe depuis quelques années de cette *simplification*. Nous allons voir en quoi elle consiste.

Au clavier ordinaire, M. Cabias en a substitué un autre composé de touches courtes et unies. Ces touches se jouent par un seul doigt de chaque main, l'index, alternant dans cet emploi. Devant ce clavier se trouve placé perpendiculairement le tableau, qui contient la notation des morceaux à jouer. Cette notation est en chiffres disposés dans des colonnes dont la largeur est celle des touches; les chiffres indiquent l'ordre dans lequel il faut frapper les touches qui leur correspondent; une étoile derrière un chiffre indique qu'il faut frapper la même touche deux fois. Comme il arrive qu'une note déjà entonnée revient dans le courant du morceau, il y aurait eu confusion dans les chiffres, sans le secours d'autres indications. C'est donc au moyen de traits horizontaux et obliques que la marche des chiffres est indiquée, et la notation d'un morceau de plain-chant présente la figure que nous donnons dans le supplément (1).

On conçoit qu'il ne peut être question d'harmonie. Chaque touche ne donne que l'unisson, renforcé par plusieurs tuyaux des différentes octaves. L'*orgue-Cabias* est donc destiné à accompagner les chanteurs à l'unisson. On ne pouvait, en effet, rien trouver de plus *simple*.

Quant à l'instrument qu'on voit à l'exposition, on y entend, il est vrai, de l'harmonie. Mais il fait exception à la règle; il est à double emploi, ayant au-dessous du *clavier-Cabias* un clavier ordinaire. Ceux qu'on se propose de faire à bon marché pour les églises de village n'auront que le clavier *simplifié*.

On remarque encore à côté une petite machine appelée *Mécanique pour suppléer au talent d'un organiste dans les églises de campagne*. M. Cabias a prévu le cas où des églises, déjà en possession d'un orgue, ne voudraient pas s'en défaire pour le changer contre un de de son invention. Il leur offre donc cette mécanique qui consiste dans un clavier, destiné à être fixé sur un clavier ordinaire pour faire parler celui-ci en jouant suivant la méthode Cabias avec un doigt de chaque main.

Voilà un perfectionnement qui nous ramène au moyen âge, à l'époque de l'enfance de cet instrument qui alors aussi ne pouvait servir qu'à un usage borné. Il y a cependant une différence; alors l'organiste était obligé de frapper à coups de poing des touches larges et difficiles à comprimer, tandis que celles de M. Cabias répondent au doigt d'un enfant. Le progrès est évident.

Faire rétrograder un art déjà assez en décadence, c'est lui porter le dernier coup. On ne saurait s'élever avec assez de force contre le projet de propager l'usage de ces orgues barbares.

(1) Voir le supplément, *fig*. 1.

En 1821 un anonyme proposa d'introduire en Allemagne, dans les églises de village, des orgues à cylindre, au moyen desquelles le premier paysan venu pourrait, en tournant la manivelle, tenir lieu d'organiste. On combattit sérieusement cette proposition. En France, il existait cependant de ces orgues fabriquées à Mirecourt, portant notés sur le cylindre, messe, vêpres, etc. Nous en avons vu un, et on nous assure qu'il y a plus de trente ans, que l'usage en est établi dans plusieurs villages. Certes, un orgue à cylindre, figurant au service divin, est peu convenable à la dignité du lieu; mais s'il fallait opter entre lui et celui de M. Cabias, nous n'hésiterions pas à donner la préférence au premier. Les morceaux étant notés, sur le cylindre, à quatre parties, le chant est accompagné d'une manière toujours uniforme et en quelque sorte mécanique; mais au moins elle peut faire supposer la présence d'un organiste instruit dans les élémens de l'harmonie.

On nous assure qu'une société s'est formée pour exploiter en grand les *orgues-Cabias* et en fournir à bon compte les églises de village. Nous souhaitons vivement dans l'intérêt de l'art qu'une pareille spéculation n'obtienne pas le succès qu'en attend l'inventeur.

ENSEIGNEMENT MUTUEL.

Dans le numéro 4 de notre feuille, nous avons annoncé sous ce titre que nous entreprendrions un examen général des meilleures méthodes d'enseignement. Dès lors, nous avons, en peu de mots, fait mention de la méthode spéciale mise en pratique par M. Stœpel dans l'établissement qu'il a créé, laquelle consiste à enseigner simultanément à un certain nombre d'élèves à la fois le piano-forté et la théorie de l'harmonie, et dont J.-B. Logier à Dublin est inventeur. Des obstacles imprévus nous empêchent de remplir pour l'instant notre engagement, qu'il nous soit, en attendant, permis d'entretenir nos lecteurs d'un ouvrage qui n'offre pas, à la vérité, une nouvelle méthode d'enseignement, mais qui, tout en adoptant les préceptes ordinaires du chant, se distingue tout particulièrement tant par la solidité du fond, une parfaite clarté et une division vraiment méthodique de la matière, que par l'essor élevé des vues de l'auteur sur l'art de la musique en général. Cet ouvrage, qui a été accueilli en Allemagne avec le plus vif intérêt, et que son spirituel auteur est en ce moment occupé à remanier pour la France, est intitulé :

« *Méthode de chant, liée à une théorie générale de la musique, par Joseph Mainzer.* » Il nous paraît d'autant plus convenable, nous dirons même d'autant plus nécessaire de faire connaître et d'apprécier tout ce que notre époque produit de remarquable à l'étranger que, tous les jours, nous voyons éclore une foule de méthodes d'enseignement dépourvues de tout mérite réel, et que l'on annonce et préconise, cependant, avec un charlatanisme tellement audacieux que l'opinion du public est égarée, et qu'au milieu du mouvement encore désordonné des esprits qui cherchent le vrai, les méthodes véritablement bonnes n'obtiennent pas l'attention dont elles sont dignes. L'ouvrage dont nous nous occupons ici, est divisé en *trois* parties, dont la *première* traite *des principes élémentaires de la musique*; la *seconde* du *chant en chœur*, et la *troisième* du *chant-solo*. Dans une introduction raisonnée, très-claire, l'auteur déduit le principe que toute étude musicale doit commencer par celle du chant.

1e *Partie. Principes ou théorie élémentaire de la musique.* Dans cette partie, M. Mainzer développe les principes généraux de la musique, en faisant toujours de chaque théorème l'application au chant. Les premiers exercices de vocalisation tracés par l'auteur, et qui se composent successivement de une, puis de deux, ensuite de trois et, enfin, d'un grand nombre de notes, rendent le commencement de sa méthode extrêmement clair, et le mettent même à la portée des enfans de l'âge le plus tendre. Insensiblement, les exemples se compliquent jusqu'à l'étendue d'une octave. Alors apparaissent les tons dérivés (avec les dièzes et les bémols), accompagnés d'exercices de chant. Peu à peu encore, se joint à ces exercices l'indication de la *durée* des *tons* et la *mesure*. La définition à laquelle M. Mainzer se livre ici au sujet de cette dernière, nous a paru d'une telle importance que nous croyons devoir laisser à un article spécial l'examen de cette théorie de *la mesure*, qui, sans doute, parfaitement sentie et comprise jusqu'à ce jour par les théoriciens, n'avait encore jamais été caractérisée et définie aussi clairement, ni aussi complétement. — Après avoir ajouté à ces paragraphes un grand nombre d'exercices pour tous les genres ordinaires de *mesure*, l'auteur arrive à parler de *la liaison des tons aux paroles*. C'est alors, seulement, qu'en place de la simple solmisation, des mots (le langage) sont mariés aux tons dans beaucoup de phrases ou bien dans de toutes petites chansonnettes écrites les unes et les autres soit pour une soit pour deux voix. Des exercices avec ou sans texte sont pareillement joints à chacun des paragraphes suivans : *théorie des temps forts et des temps faibles; syncope; triolet, etc.; dynamique des tons.*

Cette première partie de la Méthode de M. Mainzer est *notamment* destinée à l'usage des écoles élémentaires.

La *seconde partie* est consacrée : 1° *à la théorie des accords; 2° au contrepoint appliqué au chant.*

A l'égard de la *théorie des accords*, l'auteur fait observer que l'on n'en traite dans les méthodes de chant que parce que la connaissance en est indispensable au chanteur *accompli*. La production des tons sur un instrument quelconque est une chose purement mécanique, puisqu'elle s'effectue par le moyen d'un doigté déterminé. Mais le chanteur consommé doit savoir ramener les tons de la mélodie qu'il est chargé d'exécuter, à *l'harmonie fondamentale*, si son exécution doit être ferme et infaillible, et si elle doit reposer sur un sentiment de conviction de sa part. M. Mainzer a traité d'après le même point de vue et dans le même sens de la théorie de l'*imitation*, de la *fugue* et du *canon*.

Aussi peu qu'il y avait lieu de s'occuper dans la théorie des accords de la marche *progressive* de leur harmonie ou de leur *modulation*, aussi peu il convenait de donner ici des règles sur la composition du simple et du double contrepoint. Conséquemment, l'auteur s'est abstenu d'entrer dans ces détails; mais il a pensé avec raison que le chanteur d'une instruction achevée ne devait pas ignorer les règles fondamentales de la théorie de l'*imitation*, de la *fugue* et du *canon*, et il n'a pas manqué, dès lors, de l'initier dans les secrets de cette partie de l'art. Du reste, le *chant fugué* est considéré comme tenant le premier rang parmi toutes les espèces de chant, et une grande facilité dans l'exécution de ce chant est ce qui imprime au talent de l'artiste le cachet de la perfection. Cette *seconde* partie de la méthode de M. Mainzer traite des *harmonies fondamentales*, des *accords parfaits*, des *mêmes accords à quatre parties*, des *accords de la none*, de la *basse fondamentale*, de la *basse chiffrée*, des *accords fondamentaux*, des *accords sur la dominante*, des *consonnances*, des *dissonances*, des *notes de passage*, des *retardations*, des *voix ou parties*, de la *conduite ou du mouvement des parties*, de la *partition*, de la *notation*, de l'*invention d'une mélodie*, du *chant figuré* et, enfin, de la *fausse relation*; le tout accompagné d'exemples tirés des œuvres de *Palestrina*, *Caldara*, *Sébastien Bach*, *Kittel*, *Albrechtberger*, *Hiller*, *Frédéric Schneider*, etc., etc., ainsi que de treize petites fugues à deux voix de *Fux*, *Telemann*, *Rink*, *Gebhard et Mainzer*.

Bien qu'à l'égard de la théorie de l'harmonie l'auteur nous paraisse s'être souvent égaré dans les erreurs de l'ancienne théorie de la basse fondamentale, on ne sau-

rait méconnaître que M. Mainzer a pénétré dans son sujet d'un regard lumineux, et qu'il en a saisi avec perspicacité le côté le plus rationnel et, avant tout, le plus pratique. Les exemples, en particulier, sont heureusement choisis et appropriés à leur but.

Ainsi que nous l'avons annoncé plus haut, la *troisième partie* de sa méthode a pour objet le chant *solo*. L'auteur dit dans le premier paragraphe :

« Indépendamment de tout ce que nous avons déjà signalé, » jusqu'à présent, comme étant, en général, indispensable » pour compléter le savoir mécanique d'un chanteur, le chant » *solo* exige encore un genre d'instruction préparatoire toute » différente de celle que demande le chant *en chœur*. En effet, » ce dernier chant exprime le sentiment de toute une masse » d'individus ou de tout un peuple ; le chant *solo* n'exprime, » au contraire, que celui d'une seule personne. Ainsi, l'être » individuel n'apparaît dans le chœur que comme une partie » du tout, et il doit se tenir strictement attaché à la notation » du compositeur, sans suivre l'impulsion de son sentiment » personnel. Dès lors, le choriste ne figure dans le chœur » comme chanteur libre et spontané qu'autant qu'il se sent en » état de rehausser par ses moyens l'expression ou l'effet de « la pensée du compositeur, tout en se conformant sévèrement » à l'intention de celui-ci, et tout en s'identifiant complétement » avec les autres chanteurs. Dans le chant *solo*, au contraire, la tâche du chanteur consiste à rendre librement, » comme l'expression de ses propres sensations, les paroles et » les notes de toute espèce de morceau suivant les impressions » qu'il en a personnellement reçues.

» Les exigences ou les conditions du chant *solo* sont : 1° *le* » *développement* et *le perfectionnement matériel* de la voix ; » 2° *la conception intime* du *caractère* de chaque morceau » musical ; 3° l'art de lier ces deux choses *dans la pratique*, » art qui constitue *l'exécution*.

» La diversité des sensations intimes et la manière différente » de les exprimer font que l'exécution du même morceau » varie suivant le chanteur. Il y a plus ; le même chanteur, » abstraction faite des vicissitudes matérielles et momentanées » de la voix humaine, ne sera pas en état de dire à tout instant le même morceau d'une manière toujours uniforme.

» Ce fait même de la diversité d'exécution est la raison qui » ne permet pas de tracer des règles fixes pour cette partie de » l'art du chanteur.

» Du reste, avant de nous occuper de *l'exécution*, nous » avons à nous expliquer encore plus amplement sur les *qualités* ou les *conditions* qu'elle présuppose. C'est donc ici » que commence le véritable cours d'instruction du chanteur, » du chanteur considéré dans le sens élevé du mot ; car, plus » il a matériellement perfectionné sa voix, plus il a profondément saisi et compris la pensée du compositeur, plus aussi » l'expression de son débit doit être intime et pénétrer dans » l'âme de ses auditeurs. En effet, c'est par l'expression, par » tous les détails de l'exécution, que se manifeste la perfection » du chanteur.

Nous avons cité ce paragraphe en entier, autant pour donner une idée du langage de l'auteur, que pour mieux faire apprécier sa manière de voir sur les qualités supérieures qu'il exige du chanteur. Ici, son ouvrage traite de l'éducation matérielle de la voix, des divers registres de la voix humaine, de la voix de poitrine et de la voix de tête ou du fausset, ainsi que de l'art de les lier ensemble ; enfin, des roulades et *des traits d'ornement*. A ses préceptes est jointe une suite d'exercices diatoniques et chromatiques, qui ont principalement pour but de former la voix à la manière italienne. L'auteur s'explique, après cela, plus particulièrement sur l'art d'orner les mélodies. Ses réflexions sont tellement judicieuses et instructives que nous ne pouvons encore nous défendre de quelques citations.

» Ces ornemens extérieurs d'une mélodie, dit-il, sont surtout convenablement adaptés aux airs d'un caractère doux » et tendre et, en général, à tous ceux dont l'expression n'a » rien de trop sérieux ; on doit les employer plus sobrement à » mesure que la couleur du morceau devient plus grave et » plus sombre.

» Quand il s'agit d'exprimer des émotions d'une nature » grande, énergique et élevée, de ces émotions que le cœur » ressent lorsqu'il est le plus vivement et le plus profondément » saisi ou par la joie ou par la douleur ; quand il s'agit, en un » mot, de rendre des sensations d'un pathétique élevé, toute » espèce d'ornement doit être exclus du débit. Le goût du » chanteur ne peut se manifester d'une manière plus frappante que par des embellissemens adaptés au caractère et à la » diction du morceau, ainsi qu'aux dimensions du local où il » chante. Autant que l'emploi modéré et dicté par un goût » sain des ornemens sert de parure à un ouvrage de quelque » genre qu'il soit ; autant cet ouvrage est défiguré par un luxe » exagéré de ces embellissemens. Sur ce point, le véritable » *bon goût* est le meilleur, on doit dire, le seul guide assuré. » Ce bon goût est *intérieurement* engendré chez l'homme par » un sentiment sain et pur de l'art ; il est, *extérieurement*, » nourri et perfectionné par de bons modèles classiques. »

Après sa théorie sur la nature des ornemens, sur la manière de les exécuter, et après avoir donné des préceptes touchant les cadences, l'auteur s'explique sur *l'embellissement* d'une *mélodie simple* et sur la *simplification* d'une mélodie *richement ornée*. Ce qu'il dit sur le premier sujet, s'adresse spécialement au chanteur italien, au gosier agile auquel une méthode simple suffit rarement. Ses observations sur le second point sont plus particulièrement écrites pour le chanteur allemand ou, en général, pour ceux qui manquent de cette agilité de gosier nécessaire pour exécuter avec facilité, à la manière italienne, tous les morceaux richement pourvus d'ornemens. C'est ici que l'auteur démontre et fait sentir au chanteur la nécessité de posséder les connaissances fondamentales de l'harmonie, afin qu'il puisse, suivant le degré de ses dispositions naturelles, enrichir avec goût et avec justesse une mélodie pauvre, en s'appuyant toujours sur les bases harmoniques du morceau ; ou bien

pour pouvoir, en respectant ces bases, simplifier une mélodie chargée d'ornemens. M. Mainzer repousse, cependant, par ses conseils, l'emploi de ces moyens, et n'en permet l'usage au chanteur que lorsque celui-ci se sent assez fort pour remplacer une mélodie sans expression et d'une facture manquée par une autre plus noble et plus expressive, ou bien encore quand le morceau tel qu'il est écrit, dépasse évidemment ses moyens. Après cet objet, l'auteur vient à parler du *port de la voix* (*Portamento*), et dit : Par le *Portamento* les tons cessent d'être isolés comme ils le sont sur le papier, et le chanteur, soit en les unissant par anticipation, soit en joignant les tons précédens aux tons suivans par des tons intermédiaires à peine marquées, les marie de telle façon qu'ils arrivent à l'ouïe dans la liaison la plus intime.

Voilà ce que nous avons cru devoir dire brièvement de la première partie du chant *solo*. Nous allons parler de la seconde, qui traite de la *conception du caractère poétique et intime d'un morceau de chant.*

C'était ici que devait être placée la théorie sur le *style musical.* L'auteur dit :

« Le cas le plus simple, quand il s'agit de marier des tons à » des paroles, est celui où les tons ne servent qu'à appuyer » les nuances ascendantes ou déclinantes du langage par des « accens d'une déclamation plus relevée, et où, par consé» quent, ils sont tout-à-fait subordonnés à la déclamation. » En effet, dans le chant déclamatoire, les paroles ne sont, » en général, qu'un *récitatif*, et, dès lors, la parole y domine » le ton. Tous ces morceaux ne sont autre chose qu'une » déclamation ennoblie et réglée sous le point de vue mélo» dique et rhythmique. Ils forment la transition de la décla» mation purement oratoire au chant.

» Nous aurons plus loin l'occasion d'examiner de plus près » cette espèce de chant à l'article *récitatif.* Un autre genre de » de compositions de chant est celui où les paroles et le chant » sont réciproquement liés ensemble, où le sens du langage » se présente renforcé par les accens de la musique. Dans ces » cas là, bien que le compositeur ne perde pas de vue la partie » déclamatoire, il donne néanmoins à sa mélodie une expres» sion plus prononcée, plus profonde; il s'y livre davantage » à l'inspiration musicale. Plus, dans ces cas-là, les paroles » ont de chaleur et d'ame; plus la mélodie, par l'épanchement » des sentimens intimes du compositeur, doit s'élever au-des» sus du langage.

» Enfin, le troisième genre de compositions musicales con» siste dans les morceaux d'une mélodie si riche que les pa» roles sont *complètement* subordonnées à celle-ci, ou que, » du moins, on n'y a eu égard que dans certains passages. » Mais on conçoit que, dans cette espèce de compositions, » toute tendance élevée doit plus ou moins disparaître suivant » que les paroles ou le texte (qui pourtout est, après tout, la » base de tout chant) perd de son expression et de son impor» tance, et c'est ce que nous faisons remarquer ici, arrive » notamment lorsque les paroles offrent une disparate avec la » musique.

» Ce troisième genre de diction ou de style est surtout celui » des compositions italiennes modernes. En les exécutant, le » chanteur est moins lié à la mélodie tracée que dans l'exécu» tion de tout ce qui est écrit dans le style allemand. Pendant » que les compositions de cette dernière école veulent être ren» dues suivant la note écrite, il est permis de ne considérer » les mélodies conçues dans le style italien moderne que com» me des canevas, des ébauches de dessin livrés à l'arbitraire » du chanteur pour être à volonté ornés et enrichis par lui » d'après sa propre manière de sentir ou d'après ses inspira» tions du moment. »

L'auteur passe actuellement au *rhythme.* Par *rhythme,* M. Mainzer entend une liaison de plusieurs groupes de mesures dont la connexion intime est toujours sensible. Cette définition du rhythme nous paraît surtout intéressante parce que, jusqu'ici, les compositeurs, peu d'accord entre eux-mêmes sur ce sujet, ont cru trouver la raison fondamentale du charme infini et varié de la musique tantôt exclusivement dans les seules liaisons mélodiques, tantôt, enfin, dans l'harmonie et la mélodie réunies ; pendant que notre auteur est d'avis que ce charme réside dans la construction rythmique des mêmes liaisons dont il s'agit :

« Car, nous ferons remarquer, dit-il, que, par l'effet d'une » ordonnance rhythmique, des sons insignifians en soi ou même » désagréables prennent un caractère déterminé et sont capa» bles de faire naître en nous certaines sensations. Ainsi, par » exemple, les sons du tambour et du tambourin sont désa» gréables, si on les produit d'une manière irrégulière et dé» cousue. Si, au contraire, on les produit dans un ordre rhyth» mique, on leur donne par-là, comme nous venons de le dire, » un caractère déterminé qui nous tire involontairement de » l'état de repos où nous nous trouvons, pour nous exciter à » la marche et à la danse. On voit par ce seul exemple, con» tinue l'auteur, que l'essence de la musique, que ce qu'elle » a de plus intime, réside dans le rhythme. Si, en outre, le » caractère d'un morceau de musique est, indépendamment » des moyens rhythmiques, indiqué avec des progressions mé» lodiques et harmoniques par des tons qui expriment les sen» sations de la tristesse, de la joie, de l'enthousiasme, on peut » aisément se rendre compte des causes des effets inexprima» bles et souvent merveilleux de la musique et, en particulier, » du chant, alors surtout que la beauté du langage, le charme de » la poésie vient encore renforcer les accens de la musique. »

Nous avons dit plus haut que, suivant l'auteur, les exigences ou les conditions du chant *solo* étaient : 1° le développement et le perfectionnement matériel de la voix ; 2° la conception intime du caractère de chaque morceau de musique ; 3° l'art de lier ces deux choses dans la pratique, art qui constitue *l'exécution.* Nous sommes maintenant arrivé à ce dernier paragraphe. M. Mainzer, après avoir montré par des exemples comment dans chaque groupe rhythmique il se présente toujours un ou plusieurs tons qui marquent plus spécialement la phrase musicale et que l'on doit faire ressortir de pré-

férence dans l'exécution, dit sur *l'exécution* en général :

» L'exécution est *juste et correcte* lorsque les tons sont rendus sous les rapports rhythmique, mélodique et dynamique, » tels qu'ils sont indiqués par la notation. Mais elle ne devient » *belle* que lorsque le chanteur rend ces tons de telle manière » que le morceau exprime, dans son ensemble comme dans » toutes ses parties, le sentiment que le compositeur a voulu » lui imprimer.

» Notre notation actuelle suffit pour marquer avec précision » tout ce qui doit être observé dans l'exécution ; car elle offre » toutes les ressources nécessaires pour que l'on puisse dési- » gner d'une façon non équivoque toutes les tournures mélo- » diques, harmoniques, rhythmiques et dynamiques que le » compositeur peut avoir l'intention de voir employées. »

» Toutefois, la notation la moins défectueuse ne peut encore » indiquer que d'une manière incomplète ce qu'il faut pour la » beauté parfaite de l'exécution. En effet, le compositeur ne » se sert que de signe extérieurs et matériels pour exprimer » ses sensations, et c'est au chanteur qu'est dévolue la tâche » de lire dans ses signes comme dans l'ame du compositeur » pour leur prêter, par son exécution, la chaleur, l'esprit et » la vie dont ils ont besoin d'être animés.

» Il suit de ce que nous venons de dire que l'on peut être » en possession de la plus grande dextérité mécanique, sans » que, pour cela, on soit en état d'exécuter un morceau de » musique d'une manière seulement passable ; tout comme, » au contraire, on trouve surtout en France et en Italie des » chanteurs et des cantatrices qui joignent à une rare facilité » de gosier une exécution entraînante, sans qu'ils sachent lire » la note. A la vérité, tout le savoir de ses sortes de chanteurs » se réduit à quelques morceaux qu'ils ont appris par cœur, et » il ne peut-être agrandi qu'en leur enseignant patiemment » quelques morceaux nouveaux avec le secours d'un instru- » ment quelconque. Aussi, une éducation musicale accomplie, » quant au chanteur, consiste en ce qu'il réunisse la plus » grande dextérité mécanique possible à une exécution qui » remplisse les conditions sur lesquelles nous nous sommes » précédemment appesantis. »

Après s'être expliqué à cet endroit de son ouvrage sur les vices de l'exécution, l'auteur cherche à faire l'application de ses préceptes aux formes diverses sous lesquelles peut apparaître un morceau de chant. Parlant d'abord du *Lied* (chant allemand) (1), il dit :

» Les Lieder se divisent en airs *religieux*, c'est-à-dire ceux » qui sont destinés à exciter des impressions religieuses dans les » exercices de piété, soit publics, soit privés ; et en airs *mon- » dains*, où, dans l'intérêt des agrémens de la vie sociale, le » sujet à trait à l'amour, à l'amitié, aux arts, aux beautés de » la nature, etc., etc.

» A cette seconde catégorie appartiennent les *airs ou chants » de société* et les *airs ou chants populaires*. Les premiers » embrassent tous les sujets propres à égayer la vie, et exigent » une exécution appropriée à leur sujet. Ce peu de mots suffi- » sent pour indiquer ce que l'on entend par *airs ou chants de » société*. Mais nous devons nous expliquer plus amplement » sur les *airs ou chants populaires*, à l'égard desquels il me » semble exister des idées assez confuses; je vais essayer de dire » ce que sont réellement les *airs ou chants populaires*.

» Lorsqu'un air, qui est né d'un événement remarquable ou » qui est seulement tiré de quelque opéra en vogue, est telle- » ment répandu, qu'on l'entend même chanter par les classes » les plus inférieures de la pupulation, il est à tort rangé parmi » les chants *populaires*; je citerai comme exemples l'air de » *Malborough*, le *Chœur des chasseurs de Robin des bois*, » etc., etc. Quand un air généralement répandu roule sur un » sujet patriotique, on l'appelle chant *national*; tels sont la » *Marseillaise*, le *God save the king*, etc., etc. L'*air ou le » chant vraiment populaire* est d'une nature bien différente, » d'un sens bien plus profond. *On ne doit donner ce nom » qu'à un air qui, chez un peuple quelconque, a pris nais- » sance à l'exclusion de toute influence de l'art, et dont il » est lui-même l'auteur et comme poète et comme musicien.* » Le caractère du chant populaire n'exige donc pas qu'il vive » dans la bouche de toute une nation, de tout un peuple, ce » qui arrive même fort rarement ; mais il peut, ainsi que cela » a lieu à l'égard des habitans des montagnes et des insulaires, » n'avoir été fait et n'être chanté que par une petite fraction » d'un peuple qui se trouve isolée de tout le reste de la même » nation par des montagnes ou par des mers. Dès lors aussi, un » chant populaire n'apparaît jamais dans la langue nationale, » mais dans un des idiomes de cette langue, et n'a ordinairement » trait qu'à des faits historiques du lieu, à des phénomènes de » la nature, ou à la manière de vivre de la peuplade dont il » s'agit. Et c'est ainsi que l'on peut facilement induire des chants » *populaires* si l'occupation habituelle du peuple consiste dans » l'éducation des animaux, la pêche, la chasse, ou dans des » entreprises guerrières; s'il est d'un caractère doux et socia- » ble, ou s'il est d'un naturel impétueux et sauvage. On peut » même voir par le chant d'un peuple quel est le degré de cul- » ture intellectuelle et de civilisation auquel il est parvenu ; car, » si son chant est l'expression de son caractère, on doit aussi » pouvoir le reconnaître lui-même dans ce chant. Ainsi re- » connaît-on, en effet, dans chaque air tyrolien, soit le mon- » tagnard adonné à la chasse du chamois, soit le montagnard » pasteur ; et dans chaque air sicilien l'habitant des côtes, le » pêcheur.

» Chaque peuple a, dans sa manière d'exécuter ses chants, » quelque chose de si propre, de si particulier, qu'on ne peut » en rien dire de général. Aucun peuple sur la terre ne saurait » imiter ou reproduire les airs tyroliens ou les airs de la pro- » vince de Styrie, appelés *Jodlers*, tels qu'on les entend dans » les montagnes : les airs romantiques et pleins d'imagination » qui se chantent la nuit, dans les rues de Rome, ont notam- » ment des tours si uniques, si merveilleux, qu'ils ne peuvent » être retracés sur le papier, au moyen de notre notation ac- » tuelle, et bien moins encore imités d'une manière fidèle » par des tons. »

Après, ce passage viennent les paragraphes qui traitent de la *romance*, des *airs d'opéra*, des *airs de bravoure*, du *récitatif*, avec des exemples tirés de la *fête d'Alexan-*

(1) La langue française n'offre pas un terme équivalant à celui de *Lied*, parce que ce genre de composition, qui appartient presque exclusivement à l'Allemagne, n'est pas connu en France. En Allemagne, le *Lied* tient le milieu entre l'*air dramatique* (*aria*) la *romance* et d'autres compositions de la même portée.

dre, du *Judas Maccabaeus* et du *Messie* de *Haendel*; de la *mort de Jésus* par *Graun*, ainsi que du *Tancredi* de *Rossini*, etc., etc. L'ouvrage de M. Mainzer se termine par une nomenclature des termes de l'art qui se présentent le plus fréquemment dans la musique.

REVUE CRITIQUE.

PIÈCE DE CONCERT, pour le piano, avec accompagnement d'orchestre, par L. Blahetka ; œuvre 25. Prix : 15 fr. et 9 fr. pour piano seul.

Cet ouvrage porte le même titre que l'un des chefs-d'œuvre de l'immortel Charles-Marie de Weber, morceau sublime que List, le prince des pianistes nous joue de temps à autre avec une rare perfection, et qui nous jette dans une admiration si profonde. On pourrait donc s'attendre à trouver dans ce nouvel ouvrage d'une demoiselle connue depuis long-temps comme une habile pianiste, une copie ou tout au moins une imitation de l'œuvre de Weber, et cependant il n'en est pas ainsi. Mademoiselle Blahetka n'a rien emprunté au fameux morceau de salon, ni pour la forme ni pour le fond. Cette réserve eût mérité assurément de grands éloges si elle avait pu nous procurer quelque chose d'entièrement original ou du moins quelques idées revêtues d'une forme nouvelle et caractéristique. Mademoiselle Blaketka n'a rien fait de tout cela. Après un assez long tutti d'introduction, allegro moderato, vient un solo de sept pages dans lequel nous mentionnerons un cantabile qui fait une diversion assez agréable aux difficultés quelque peu nombreuses et assez rarement originales de ce morceau ; vient ensuite un tutti de quelques mesures conduisant du premier solo, qui se termine en *si* majeur, au second qui commence en *ut* majeur; c'est dans ce ton que se trouvent répétées les trois premières mesures du premier solo auxquelles viennent se joindre divers passages qui remplissent encore cinq pages et qui dénotent une pianiste des plus exercées; un fragment du premier tutti reparaît alors, et, à compter de la page 16 jusqu'à la page 24, si nous en exceptons huit mesures d'un chant assez simple, nous n'avons plus qu'un remplissage étourdissant et des difficultés propres à faire briller l'exécutant. Nous laissons à nos lecteurs le soin de se former une opinion sur le mérite artistique de cet ouvrage dans lequel nous voulons croire que l'aimable artiste n'a pas jugé à propos d'employer le sentiment profond et la richesse d'imagination qui doivent la distinguer. Nous remarquerons seulement que ce morceau est constamment bien écrit et que sous ce rapport, il témoigne fort avantageusement des efforts de l'auteur.

SOUVENIRS DES PYRÉNÉES, trio pour soprano, ténor et basse, composé par G. Lambert. — CE N'EST PAS LA PERDRE MON TEMPS, romance, par G. Lambert.

M. Lambert, au double titre de gracieux compositeur et de professeur de chant expérimenté, jouit d'une réputation méritée qui date déjà d'assez loin, et il est du petit nombre des compositeurs de romances dont quelques mélodies d'élite, deviennent populaires et ne sont plus destinées à périr comme la foule de celles que chaque jour voit naître. Les deux morceaux, de style et de dimensions différentes, que vient de mettre au jour M. Lambert, peuvent se placer auprès de leurs aînés, sans crainte d'être reniés par eux. La romance est d'une mélodie simple et coulante, qui exprime convenablement le sens général des paroles. Quant au trio, c'est un véritable morceau de concert; il n'y a pas de doute qu'exécuté dans un salon par trois amateurs expérimentés, il en produise un effet aussi satisfaisant que lorsque madame Dorus, MM. Alexis Dupont et Hébert l'exécutèrent dans la salle du Conservatoire.

LE NAUFRAGÉ, scène maritime. — « Je meurs de faim », romance; la Mort subite, musique de J.-J. Masset de l'Académie royale de musique.

Il est facile de se convaincre au plus léger examen de ces trois romances, de caractère fort différent, qu'elles sont dues à un artiste non encore bien expérimenté. On y voit que M. Musset a de l'avenir, mais on y voit aussi ce qu'on trouve dans tous les premiers morceaux des jeunes compositeurs, des effets cherchés par des procédés d'école, qui se produisent presque de la même façon bien qu'appliqués différemment. Ainsi dans *le Naufrage* et *la Mort Subite* M. Musset a placé des progressions harmoniques à peu près semblables, et le premier membre de la phrase mélodique dans les trois morceaux, est identiquement le même. Quant aux mélodies, M. Musset peut aisément se convaincre, en rappelant ses souvenirs, que tous les motifs à succès sont simples, naturels et point du tout tourmentés. L'invention dans ces actes est toujours la première condition. *La Mort Subite* est sans contredit ce qui vaut le mieux. C'est une petite scène bien sentie et convenablement rendue.

Troisième CAPRICE DRAMATIQUE, pour le piano, sur des motifs du *Revenant*, de Gomis, par Pixis. Op. 128. Prix : 7 fr. 50 c.

M. Pixis nous donne sous ce titre un choix des motifs les plus intéressans du bel opéra, le *Revenant*, sur lesquels il a fait des variations plus ou moins étendues mais toujours de manière à ne rien laisser perdre des beautés si originales de son thème primitif. Nous devons surtout mentionner avec éloges une grande pureté de style et de forme, de même qu'une certaine richesse harmonique ; cet opuscule n'est cependant pas difficile d'exécution, et il sera sans doute accueilli avec faveur par ceux qui aiment la bonne musique et savent dignement apprécier l'œuvre de M. Gomis.

RONDO pour le piano, par Albert Schilling. Op. 5. Prix : 6 fr.

Il y a dans cette troisième œuvre d'un artiste que nous devons croire jeune, un certain goût élégant ainsi qu'une grande pureté dans la manière d'écrire, et si l'on n'y rencontre pas les élémens d'une grande habileté, on ne peut du moins méconnaître dans l'auteur un savoir-faire qui résulte de l'étude assidue des bonnes compositions. Nous devons donc espérer que M. Schilling, par une étude approfondie des théories, n'arrivera pas seulement à imprimer à ses œuvres le véritable cachet de sa

vocation d'artiste, mais que cette étude développera en même temps les germes de son génie musical. L'opuscule que nous annonçons ne contient pas de difficultés, et en même temps il est d'un effet agréable.

Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, composés par G. Lambert.

Comme nous n'avons sous les yeux que les parties séparées de ces quatuors, sans la partition, il ne nous est guère possible d'en faire une critique détaillée, et nous devons nous contenter de dire que nous avons trouvé beaucoup de grâce et de fraîcheur dans les motifs principaux. Ces quatuors ne nous paraissent pas devoir être rangés parmi ces quatuors de salon, dans lesquels le premier violon est occupé à l'exclusion de toutes les autres parties; ils nous semblent au contraire travaillés avec beaucoup de soin. Aussitôt qu'il nous aura été possible de les entendre exécuter, nous ne manquerons pas d'en rendre un compte plus étendu.

NOUVELLES.

*** M. Véron, directeur de l'Opéra, et MM. Crosnier et Cerfbeer, directeurs de l'Opéra-Comique, ont fait sommation à M. Masson de Puitneuf, propriétaire de l'établissement des concerts des Champs-Elysées d'avoir à cesser de faire jouer par ses musiciens les ouvertures tirées des opéras de ces deux théâtres. Cette prétention, déjà mise en avant, puis abandonnée l'année passée, a probablement été motivée par la vogue dont jouit cet établissement. Elle soulève du reste des questions assez graves pour mériter d'être examinée sérieusement.

Une seconde sommation a été faite le lendemain. M. Masson a répondu qu'il ferait valoir ses droits en temps et lieu. Nous ferons connaître la suite de cette affaire, si messieurs les directeurs privilégiés persistent dans leur prétention.

Nous avons extrait cette note de la *Gazette des Tribunaux*, mais nous ne pouvons douter que les deux directeurs renonceront à une prétention pareille; ils considéreront que les marchands de musique qui ont également acheté, et fort cher, le droit de faire exécuter la musique des opéras partout où il leur conviendra, et de les faire arranger pour tous les instrumens, se trouveraient nécessairement obligés d'intervenir dans cette affaire en subrogeant leurs droits aux acheteurs des exemplaires imprimés, soit des ouvertures, soit des divers arrangemens des opéras.

*** Un ouvrage de M. Scribe, musique de M. le *duc de Feltre*, sera incessamment représenté à l'Opéra-Comique. Mesdames Masi et Casimir seront chargées des rôles principaux.

*** Un petit opéra en un acte, musique de M. Gide, connu par *le Galop de la Tentation*, est à l'étude dans ce moment à l'Opéra-Comique. Le *Revenant*, de M. Gomis, est en répétition, et sera incessamment revu au même théâtre.

*** *L'Aspirant de Marine*, avant de disparaître de l'affiche, s'y présentera encore trois ou quatre fois arrangé en un acte; c'est un essai que M. Labarre ne devrait pas tenter; il est homme à prendre sa revanche, pourquoi en retirant son ouvrage ne pas avouer qu'il s'est trompé?

*** Madame *Masi* a obtenu un brillant succès dans le rôle de la princesse de Jean de Paris, qu'elle a joué et chanté avec goût et talent.

*** 25 000 fr. par an, voilà le chiffre du réengagement de *mademoiselle Falcon*. A l'Opéra cette somme prouve mieux que tous les éloges le succès que cette jeune et spirituelle cantatrice a obtenu. Nous aimons son talent, nous l'encourageons autant qu'il est en nous, et nous la prions de ne pas se laisser aveugler par les applaudissemens et les flatteries. Que mademoiselle Falcon continue toujours à travailler avec la même ardeur, et l'avenir le plus brillant l'attend.

*** M. Serda, jeune basse-taille de talent, doit débuter incessamment à l'Opéra, où il est engagé.

*** Le ténor le plus remarquable de Province, M. *Dumas*, vient d'obtenir un brillant succès à Bordeaux, dans la *Muette de Portici* et *Robert-le-Diable*. Les journaux de cette ville parlent des prochains débuts de cet artiste à l'Académie royale de Musique. Nous avons entendu M. Dumas l'année dernière à Rouen, et nous ne pouvons que remercier M. Véron de nous le faire entendre à Paris.

*** Le traité intitulé: *L'harmonie au commencement du dix-neuvième siècle*, par feu D. Jelensperger, de son vivant professeur-adjoint au Conservatoire royal de Paris, a été composé dans le double but d'être à la fois utile à l'élève et au professeur. Il fournit à l'un le moyen d'apprendre sans maître l'harmonie pratique de notre époque, et à l'autre des matériaux d'une difficulté progressive pour l'enseigner.

Rue Basse-du-Rempart, n° 46, on trouvera des exemplaires allemands et français.

Musique nouvelle,

Publiée par Maurice Schlesinger.

Chopin. Op. 18. Grande valse brillante pour le piano. 6 fr.

Masi (Madame Amalia). La Suissesse du canton de Lucerne, romance. 2 fr.

— La valse, chansonnette. 2 fr.

Publiée par Ph. Petit.

Pilati. (*A*.) Op. Variations sur Une Bonne Fortune à quatre mains. 7 fr. 50

Louis. Op. 13. Variations sur la Ballade le Couvre-Feu pour piano et violon. 7 fr. 50

— Op. 15. Fantaisie sur les motifs de la Prison d'Édimbourg pour piano et violon. 7 fr. 50

Pilati, op. 36. Rondo brillant sur un motif de Paganini pour piano et violon. 7 fr. 50

— Op. 41. Fantaisie et variations sur la Straniera pour piano et violon. 7 fr. 50

Leplus et Pilati, op. 3. Fantaisie concertante sur des motifs de la Prison d'Édimbourg pour piano et flûte 7 fr. 50

Collignies, op. 27. Fantaisie et variations sur la Prison d'Édimbourg pour la flûte, 7 fr. 50

— Pour flûte avec accompagnement de piano ou quatuor 9 fr.

Coche, op. 3. Passe temps musical en 2 livraisons, sur des motifs choisis des opéras italiens pour la flûte, chaque. 6 fr.

Musard. Les échos, contredanses, piano à quatre mains, quintetto, pour 2 flûtes, 2 violons 2 flageolets, etc. 4 fr. 50

— Contredanses de la Bonne Fortune à quatre mains 4 fr. 50

En quintetto, pour 2 violons, 2 flûtes, 2 flageolets net 1 et 2, chaque. 4 fr 50

Publiée par Troupenas.

Musard. Les gondeliers, quadrille pour piano. 4 fr. 50 c.

Tolbecque. La fille aux yeux noirs, quadrille pour piano. 4 fr. 50 c.

Opéras et Concerts de la Semaine.

OPÉRA. — Lundi, DON JUAN; — mercredi, LA MUETTE; — vendredi, GUSTAVE.

THÉATRE NAUTIQUE. — Mardi, jeudi et samedi, GUILLAUME-TELL.

CONCERTS. — Champs Élysées et Jardin Turc, tous les jours concert.

Ci-joint un supplément contenant une valse pour le piano expressément composée pour la Gazette Musicale de Paris, par F. P. Pixis, et deux figures pour l'orgue-Cabias et la vina.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran, n° 16

Figure 11.

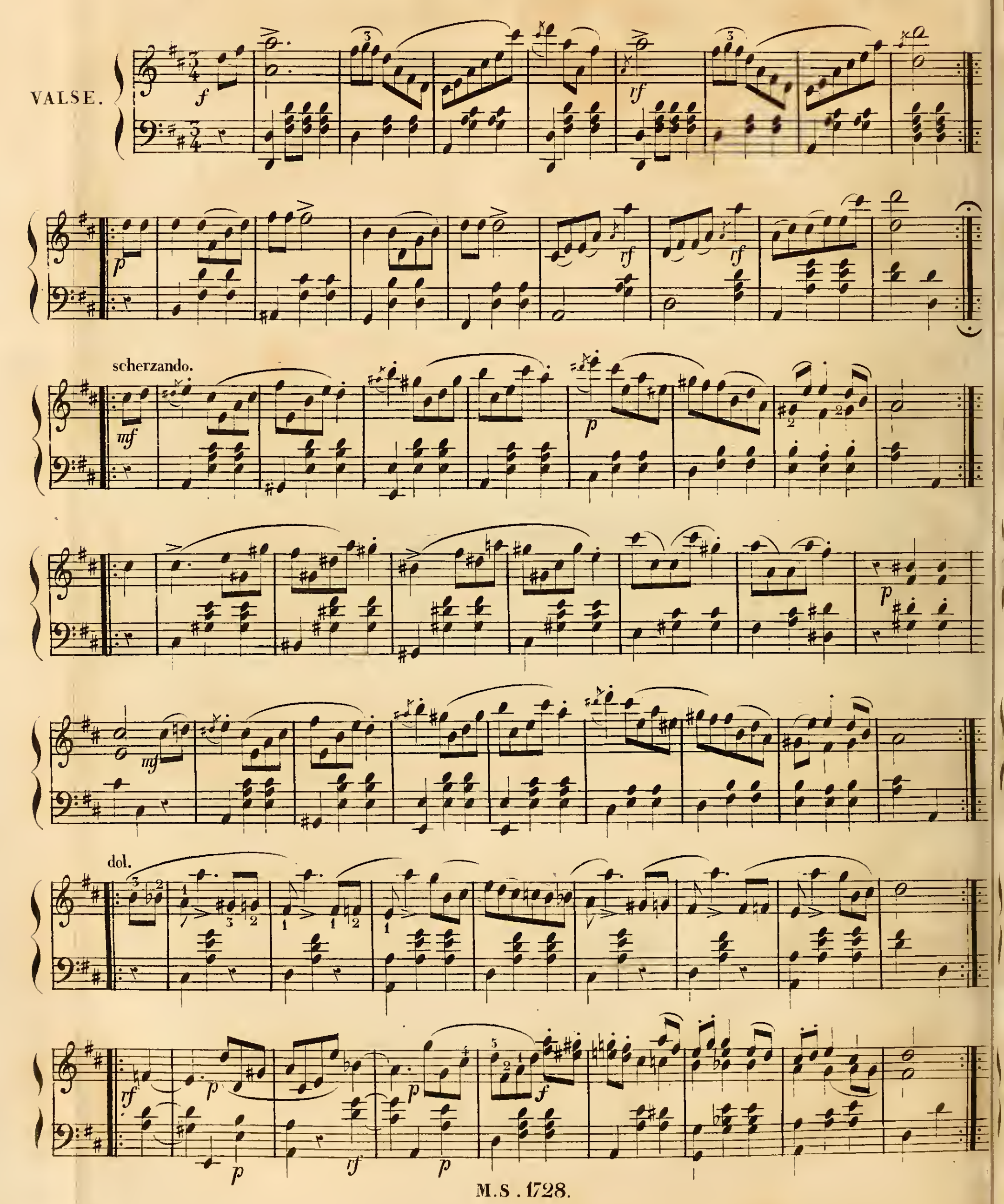
Guitare Indienne.

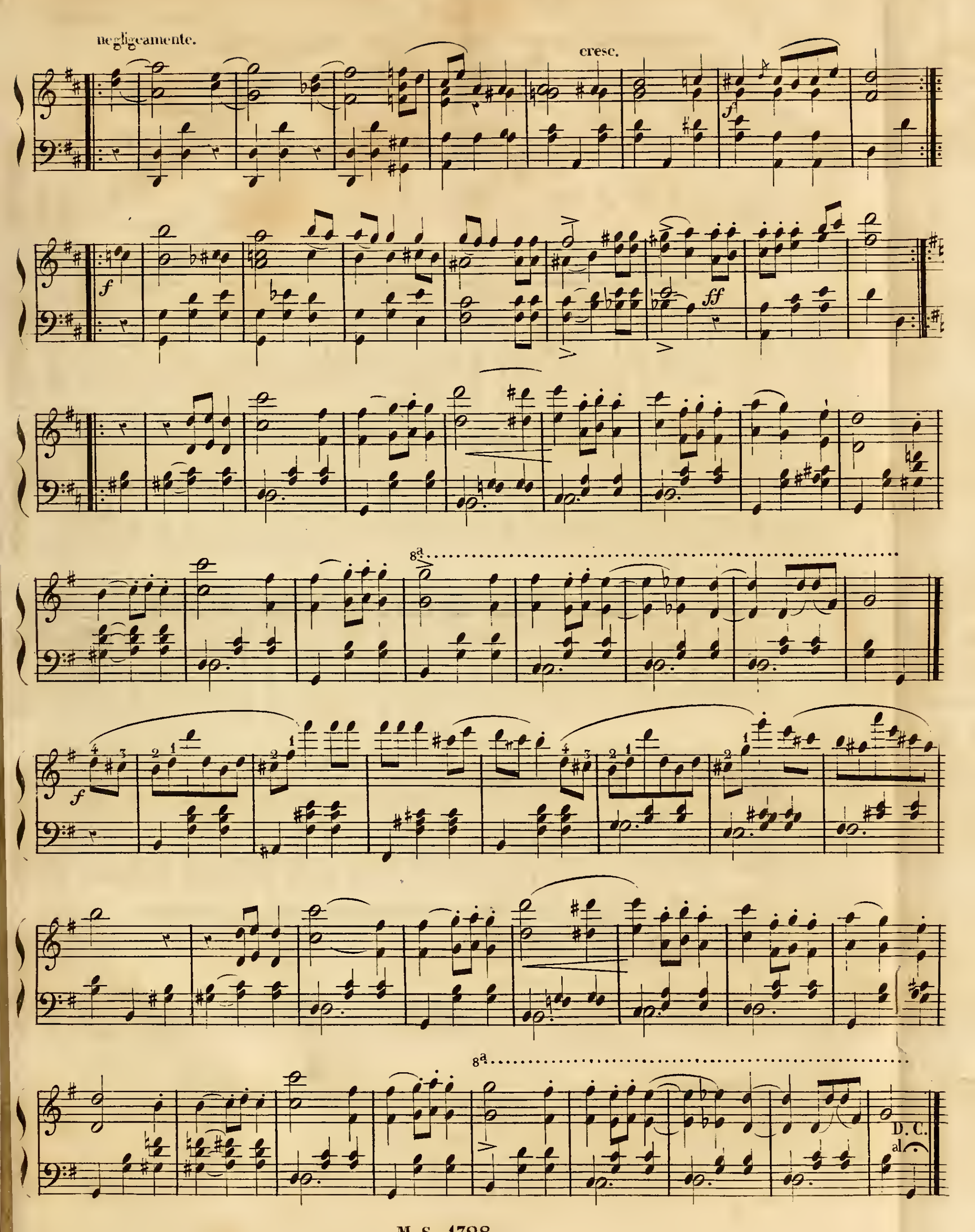
La Vina

VALSE

Expressément composée pour la Gazette Musicale de Paris

Par J. P. PIXIS.

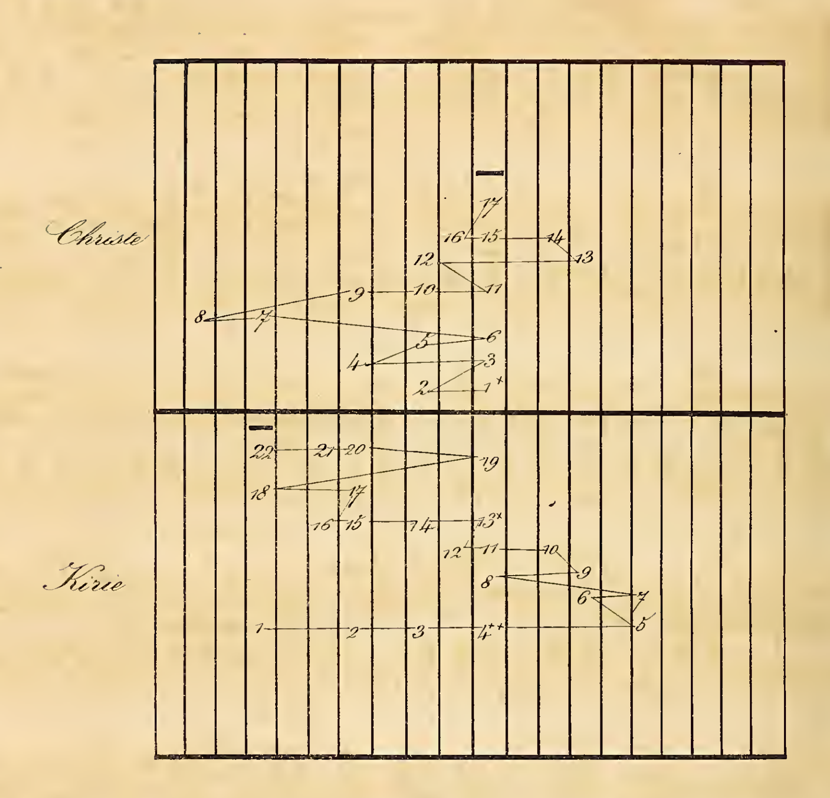



negligeamente.
cresc.
8a
8a
D. C. al

(Figure 1.)

Orgue Cabias.

Exemple de Notation.



GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

1er ANNÉE. N° 26.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 29 JUIN 1834.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SUR LA MUSIQUE SACRÉE,

PAR

E.-T.-A. Hoffmann (1).

— Mais n'oubliez-pas qu'à la campagne je ne suis pas seulement privé du plaisir de vous voir, mais encore d'une autre jouissance, qui, lorsque je puis me la procurer, agit si vivement sur moi qu'elle me transporte dans des régions supérieures : je parle ici des diverses productions musicales et de l'exécution des merveilleux chefs-d'œuvre de chant. Encore aujourd'hui, en écoutant la messe de Beethoven, qui, comme vous le savez, a été exécutée dans l'église catholique, je me suis senti profondément ému.

— Et cela ne m'étonne pas, dit Cyprien d'un ton qui respirait une sorte de mauvaise humeur, parce que la privation te fait apparaître les choses sous un jour plus favorable; car, à dire franchement ce que je pense, Beethoven a, sans doute, fourni dans sa grand'messe une musique très-belle et, si vous voulez même, une musique empreinte de génie; mais ce n'est point là une musique de grand'messe. Où y reconnaîtrons-nous le style sévère de la musique d'église?

—Oh, je le sais bien, s'écria Théodore, toi, Cyprien, tu ne reconnais que les anciens compositeurs, et, révolté à la vue de toute note noire dans les partitions d'église, tu pousses la sévérité envers tout ce qui est nouveau jusqu'à l'injustice.

—Il est cependant vrai, et je le dirai aussi, reprit Lothaire, qu'il y a dans la messe de Beethoven beaucoup de choses qui me semblent trop bruyantes, trop terrestres. En général, je serais curieux de savoir d'où vient cet esprit totalement disparate dans lequel les grands maîtres ont conçu et composé les différens morceaux de la grand'messe.

—Eh, répliqua Sylvestre, c'est précisément là aussi ce qui m'a toujours paru si inexplicable. En effet, ne devrait-on pas penser que, par exemple, ces paroles : *Benedictus qui venit in nomine Domini*, ne pussent être rendus en musique que d'une seule et même manière, c'est-à-dire dans un sens toujours également calme et pieux; et toutefois, je sais que non-seulement les plus grands maîtres ont adapté à ces mots une musique d'un caractère tout différent, mais encore que, moi-même, recevant de leur musique les impressions les plus diverses, je n'aurais jamais voulu rejeter comme manquée ou comme vicieuse la composition de tel ou tel maître. Théodore pourrait nous éclairer là-dessus.

— Je ne demanderais pas mieux; mais il me faudrait entrer d'abord dans une petite dissertation dont le sérieux contrasterait singulièrement avec le ton jovial sur lequel a commencé notre conversation d'aujourd'hui.

(1) Nous avons pensé que nos abonnés liraient avec intérêt ce qui a été écrit sur la musique sacrée par le profond et spirituel auteur des *Contes fantastiques*, dont les idées sur ce sujet témoignent à la fois de l'étendue de ses connaissances musicales et de la vivacité de ces sentimens religieux. Il nous a semblé que ce fragment, tiré des *Sérapionsbrüder*, serait d'autant plus agréable à nos lecteurs qu'il ne se trouve pas dans la traduction des œuvres de Hoffmann.

(*Note de la rédaction.*)

musique et de la peinture des anciens ; mais elle provenait encore de ce que le germe de ces arts, comme s'il eût été jeté sur un sol ingrat et stérile, ne pouvait se développer, tandis que le christianisme l'a si richement fécondé qu'il a produit les fruits les plus admirables. Ces deux arts, la musique et la peinture, n'ont occupé qu'en apparence une place dans le domaine des arts antiques : ils furent étouffés, pour ainsi dire, par l'ascendant de la *plastique*, ou, pour mieux dire, les vastes développemens de cette dernière ne leur permirent pas de se perfectionner. Ces deux arts n'étaient alors nullement ce que nous appelons aujourd'hui musique et peinture ; de même que la *plastique*, à cause de sa tendance à tout matérialiser, a dû décliner au milieu des sociétés chrétiennes. Au surplus, le germe de la musique de nos jours, germe dont le monde chrétien était seul apte à découvrir le secret, ne pouvait être employé, même par les anciens, que suivant la nature et la destination qui lui est le plus propre, c'est-à-dire que comme un objet de culte religieux. En effet, leurs drames n'étaient autre chose que des représentations solennelles des sujets de joie et de peine de l'une de leurs divinités. La musique servait uniquement de soutien à la déclamation, et ce seul fait démontrerait que la musique des anciens était purement rhythmique, quand même nous n'aurions pas d'autres preuves à produire pour établir victorieusement que, comme je le disais tout à l'heure, ils ne connaissaient ni la mélodie, ni l'harmonie, ces deux pivots de notre musique moderne.

C'est, sans doute, à cause du caractère rhythmique de la musique des anciens que Ambrosius, et plus tard Grégoire (vers l'année 591), prirent les hymnes antiques pour modèle dans la composition des hymnes chrétiennes, et que nous trouvons encore les traces de ce chant purement rhythmique dans le soi-disant *canto-fermo* des antiphonies (1). Du reste, cette circonstance prouve uniquement qu'ils mirent à profit le genre que le passé leur avait légué, et il n'en est pas moins certain que la musique antique n'offre plus d'intérêt qu'aux personnes qui se plaisent à remonter à l'origine des choses. Quant aux compositeurs modernes, ils ne pénétrèrent dans les saintes profondeurs de leur art vraiment religieux que lorsque le christianisme vint à briller de tout son éclat en Italie, et lorsque les premiers grands maîtres de ce pays, saintement inspirés, proclamèrent les mystères sacrés de la religion dans un langage sublime et inconnu jusqu'alors. Il est remarquable que, peu de temps après, quand *Guido d'Arezzo* eut, à son tour, pénétré plus avant dans les secrets de la musique, celle-ci devint pour les artistes vulgaires un objet de combinaisons mathématiques, et qu'on vint ainsi à méconnaitre son essence intime et propre. La langue mystérieuse des tons avait été trouvée, et ses accens se répandirent sur la terre ; déjà on avait réussi à fixer cette langue, puisqu'on avait aussi trouvé la *hiéroglyphe* du ton, je veux dire la *notation* ou l'écriture musicale. Mais alors on tomba dans un travers qui faillit perdre l'art. On s'attacha au signe plutôt qu'à l'idée qu'il était destiné à exprimer, et les compositeurs s'engagèrent dans un dédale de tours de force d'harmonie, en sorte que, si l'on eût continué à suivre cette route, la musique devenue, contrairement à son véritable caractère, une science aride et spéculative, aurait bientôt cessé d'être musique. Cependant, ce faux système prévalut à un tel point que l'art musical était totalement dénaturé et dégradé. Mais, heureusement, le mal était senti par quelques hommes de génie qui portaient le vrai culte de la musique dans le cœur. Ainsi s'engagea et devait s'engager une lutte entre le vrai et le faux, lutte qui fut courte, et qui ne pouvait finir que par le triomphe de la vérité sur l'erreur. *Marcellus II* fut sur le point de bannir toute musique des églises et de dépouiller ainsi le culte religieux de son plus bel éclat, lorsque *Palestrina*, ce grand maître, lui fit connaître les saintes merveilles de l'art musical (1). Dès ce moment, la musique devint le culte le plus véritable de l'Église catholique ; dès lors, aussi, le vrai sentiment de cet art se développa d'une manière si prodigieuse chez les maîtres Italiens ; leurs saintes inspirations prirent un essor si élevé qu'ils écrivirent, comme à l'envi, ces chants immortels et inimitables qui commanderont toujours l'admiration de la postérité. Tu sais, Théodore, que la messe à six voix que Palestrina composa alors (ce fut, si je ne me trompe en 1555), pour faire entendre de la vraie musique au pape Marcellus, est devenue très-célèbre sous le nom de *Missa papæ Marcelli*. C'est, en effet, de Palestrina que date la plus belle période de la musique d'église et, par conséquent, de la musique en général, qui se maintint à peu près pendant deux siècles dans sa noble énergie et dans son plus haut degré de dignité, bien que l'on ne puisse nier que, déjà dans le premier siècle après Palestrina, cette élévation et cette simplicité inimitables dégénèrent en une sorte d'élégance que les compositeurs introduisirent dans leurs œuvres. Quel maître que ce Palestrina ! dédaignant tout ornement, tout essor mélodique, son génie ne se sert d'autres moyens que d'une

(1) Αντι φωνή. Αντιφωνεῖν. Petits chants religieux qui précèdent dans le style de plainchant les psaumes.

(*Note de la rédaction.*)

(1) Ce conte rapporté dans plusieurs ouvrages a été vigoureusement réfuté par Baini, dans *Memorie critiche della vita e delle opere di Palestrina.*

(*Note de la rédaction.*)

succession d'accords presque toujours consonnans ; mais la vigueur et la hardiesse de ces accords sont tels qu'ils nous frappent, nous saisissent avec une force irrésistible et nous élèvent vers des régions supérieures. Le sentiment d'amour et cette harmonie mystique qui respirent dans toute la nature, règnent aussi, tels que le chrétien les sent, dans l'*accord* auquel, en effet, le christianisme pouvait seul donner tout son développement et imprimer toute sa beauté; c'est ainsi que l'*accord*, *l'harmonie*, offre l'image et l'expression du lien des ames, de notre union avec ce qui est éternel. Il résulte de là que la musique la plus pure, la plus sainte, la plus appropriée à l'église, est celle qui naît des sensations les plus intimes du compositeur, et exprime le mieux les sentimens d'amour et d'harmonie qui se manifestent dans les œuvres du créateur. Tels sont les compositions à la fois simples et nobles de Palestrina, compositions qui, dictées par un vif sentiment d'amour et de piété, proclament les choses divines dans un langage plein d'éclat et de force. C'est à la musique de ce maître que l'on pourrait, avec vérité, appliquer ces mots : *Musica de l'altro mondo*, par lesquels les Italiens ont même souvent caractérisé les œuvres de compositeurs bien inférieurs à l'admirable Palestrina.

Efféminés et dégénérés comme nous le sommes aujourd'hui, une succession d'accords parfaits consonnans est devenue pour nous une chose tellement étrange, que les personnes dont l'ame est entièrement fermée aux impressions religieuses, ne voient dans une pareille succession qu'une maladroite structure technique. Cependant, si même nous laissons de côté toute considération d'un ordre élevé, et si, même, nous ne nous attachons qu'à ce que l'on nomme *effet* dans la sphère du vulgaire, nous reconnaîtrons encore que, dans un édifice aussi vaste et aussi sonore qu'une église, tous les enchaînemens à l'aide de transitions, toutes les petites notes intermédiaires ne font que briser la vigueur du chant, ainsi que Théodore l'a déjà fait observer. Dans la musique de Palestrina, chaque accord porte sur nos organes de toute sa force, et jamais des modulations plus recherchées, plus artificielles n'agiront autant sur eux que les accords hardis et puissans de ce maître, qui frappent l'auditeur comme des rayons éblouissans du soleil. Palestrina est simple, vrai, puissant et véritablement chrétien, comme l'étaient, dans la peinture, Pietro di Cortona, et notre Albert Durer. Son travail de composition était pour lui un culte religieux. Du reste, je ne veux pas omettre de nommer les grands maîtres Caldara, Barnabei, Scarlatti, Marcello, Lotti, Porpora, Bernardo, Léo, Valotti, etc., qui se sont aussi tous distingués par la noble simplicité et par le caractère énergique de leurs ouvrages. Dans ce moment encore, mes souvenirs se reportent avec vivacité sur la Messe à sept voix d'Alexandre Scarlatti, que Théodore a fait un jour exécuter sous sa direction par ses bons élèves. Voilà un modèle du style d'église dans toute sa vérité et dans toute sa puissance, bien que cette Messe offre déjà l'empreinte de cette tendance mélodique que la musique avait prise à cette époque (1705). »

— Et l'énergique Haendel, l'inimitable Hasse, et le profond Sébastien Bach, dont tu n'as pas encore parlé, dit Théodore; est-ce que tu ne crois pas leur devoir aussi une mention honorable?

— Mais ceux-là, reprit Cyprien, je les comprends encore tout-à-fait dans le saint troupeau dont l'énergie de la foi et l'amour chrétien fortifiait et animait les facultés. C'est à cette énergie de leurs sentimens religieux que ces hommes distingués durent les hautes inspirations qui les mettaient en contact avec un monde supérieur, et leur dictaient ces œuvres sublimes où ils n'avaient en vue que de célébrer la gloire du Très-Haut. Aussi ces œuvres portent-ils le cachet d'un sentiment vrai : on n'y aperçoit aucune trace d'un désir inquiet de produire de l'effet, et c'est pourquoi il ne s'y trouve point de ces modulations recherchées dont on paraît aujourd'hui si émerveillé ; point de figures bigarrées ; point de mélodies efféminées; point, enfin, de ces tumultes confus de l'orchestre, uniquement destinés à étourdir l'auditeur, pour qu'il ne remarque pas le vide de la composition. C'est pourquoi aussi les ames ne sont réellement touchées que par les ouvrages de ces grands maîtres, et par ceux du petit nombre d'artistes modernes demeurés fidèles aux sentimens religieux, qui n'ont que trop disparu de la terre. Je veux ici faire encore une mention honorable de l'excellent maître Fasch, qui appartient aussi à la belle époque de la musique religieuse, et dont les œuvres profonds furent, après sa mort, si mal appréciés par la multitude, que l'on ne put pas réunir les fonds nécessaires pour les faire graver.

« Théodore se trompe du reste, continua Cyprien, s'il croit que la musique moderne n'a pas de mérite à mes yeux. Haydn, Mozart et Beethoven ont en effet développé un art nouveau, et dont peut-être le germe ne s'est véritablement montré que vers le milieu du dix-huitième siècle. Ce n'est pas la faute de ces grands maîtres si d'autres compositeurs, dépourvus de génie, ont pris une mauvaise route, et s'ils ont cherché à éblouir les connaisseurs par de faux brillans et par un emploi mal raisonné des moyens à effet que présentent nos orchestres actuels. Il est, toutefois, vrai de dire

qu'à mesure que la musique instrumentale s'est perfectionnée, on a négligé le chant, et que c'est le chant en chœur, dont la suppression des couvens a encore hâté la décadence, qui a le plus souffert de cet abandon. Je regarde comme impossible que nous puissions aujourd'hui ressaisir la simplicité majestueuse de *Palestrina*, et, d'un autre côté, cependant, nous n'en sommes encore qu'à discuter jusqu'à quel point il est permis de se servir dans la composition de la musique d'église des richesses nouvelles de l'art musical. — Résignons-nous à cette position! — Le temps nous pousse toujours en avant; jamais les figures qui ont une fois disparu de ce monde terrestre, ne reviennent; mais le vrai est impérissable. Les anciens grands maîtres vivent encore; leurs chants ne se sont pas encore évanouis : seulement on ne les entend point au milieu du bruit étourdissant du mouvement désordonné qui nous environne. Puisse-t-il n'être pas éloigné l'instant de l'accomplissement de mes espérances, cet instant où la paix et de pieux sentimens régneront exclusivement sur la terre; où la musique déploiera librement ses chants séraphiques; où ses accens nous transporteront de nouveau vers cet autre monde, son pays natal et le seul asile où notre cœur agité puisse trouver le repos. »

Cyprien prononça ces dernières paroles avec une onction qui prouvaient clairement qu'elles partaient du fond de son ame. Vivement émus, ses amis gardèrent quelques momens le silence; après cette pause, Sylvestre reprit le discours. « Sans être musicien comme Théodore et Cyprien, j'ai parfaitement compris tout ce qu'ils ont dit sur la messe de Beethoven et sur la musique sacrée. Mais de même que toi, Cyprien, tu te plains de ce qu'il n'existe plus dans le fait de véritable compositeur en ce genre, de même je serais tenté de soutenir que l'on trouvera difficilement aujourd'hui un poète qui serait en état d'écrire dignement un texte sacré.

— C'est très-vrai, répliqua Théodore, et précisément les paroles de la messe de Beethoven ne le prouvent que trop bien. Le *Kyrie*, le *Credo* et le *Sanctus* sont, comme vous le savez, les trois parties principales d'une grand'messe. Dès lors, et sans doute pour frayer aussi à cette belle musique sacrée un accès dans les temples protestans et même dans les salles de concerts, on a également divisé le tout en trois hymnes dans la traduction allemande. Mais, pour que les paroles de ce texte n'eussent rien de choquant, rien qui ne fût en parfaite harmonie avec le caractère de l'ensemble, il aurait fallu qu'elles fussent aussi simples que possible et, par conséquent, écrites dans le style biblique dont l'énergie est difficilement égalée par un genre différent. Vous vous rappelez que Haendel fit demander à cet évêque qui lui offrit de composer le texte de son *Messie*, si son éminence se croyait en état d'écrire un texte meilleur que celui de la *Bible*. Jamais on n'a mieux caractérisé la vraie tendance des textes sacrés. Qu'est devenue dans la messe de Beethoven la simplicité du *Kyrie eleison*, du *Christe eleison?* nous y lisons :

« Prosternés dans la poussière, nous t'adorons, ô souverain des mondes! toi, le tout-puissant! Qui peut te nommer, qui peut te comprendre, être infini! — Ah, ton pouvoir est incommensurable, et, comme les enfans, nous ne pouvons que balbutier le nom de Dieu! »

— C'est du moderne, s'écria Sylvestre, c'est recherché, prétentieux et trop délayé en même temps. En général, j'avoue que le caractère des anciennes hymnes latines me paraît tout-à-fait inimitable, et que je ne saurais même goûter les traductions que les meilleurs de nos poètes ont essayé d'en faire. La traduction la plus fidèle me semble souvent singulière, comme par exemple, celle d'*Ave, maris stella*, Étoile des mers, je te salue!

— C'est pour cette raison, dit Théodore, que si je m'avisais de vouloir composer de la musique sacrée, je ne pourrais jamais me décider à choisir un autre texte que ces anciennes hymnes religieuses.

E.-T.-A. Hoffmann.

REVUE CRITIQUE.

Quatre Mazourkas pour le piano-forté, par Frédéric Chopin; op. 17. Prix : 6 fr.

M. Chopin s'est acquis une réputation toute spéciale par la manière spirituelle et profondément artistique avec laquelle il sait traiter la musique nationale de la Pologne, genre de musique qui ne nous était encore que fort peu connu. Le mérite de ce jeune compositeur devait surtout trancher remarquablement aujourd'hui où nous déplorons une si triste pénurie dans les formes de l'art, réduits que nous sommes à ce malencontreux galop si commun, si peu gracieux, et qui vient reproduire son rhythme trivial jusque dans les ouvertures de nos opéras. La véritable Mazourka polonaise, telle que M. Chopin nous la reproduit, porte un caractère si particulier et s'adapte en même temps avec tant d'avantage à l'expression d'une sombre mélancolie comme à celle d'une joie excentrique; elle convient si bien aux chants d'amour comme aux chants de guerre, qu'elle nous semble préférable à bien d'autres formes musicales, d'autant plus qu'elle présente d'immenses ressources, puisque, disons-le en passant, si on remonte à l'antiquité la plus reculée, on retrouve chez tous les peuples du nord des traces irrécusables d'un goût tout particulier et des dispositions les plus belles pour l'art de la musique. Si parfois on a exprimé le désir que M. Chopin voulut bien se résoudre à écrire de la

musique un peu moins difficile, nous pouvons affirmer que l'œuvre dont nous nous occupons aujourd'hui répond, jusqu'à un certain point aussi à ce vœu. Il faudra cependant pour arriver à une bonne exécution de ces Mazourkas, avoir compris d'une manière intime le caractère du génie de l'auteur, car ici encore il nous apparaît poétique, tendre, fantastique, toujours gracieux et toujours aimable, même dans les momens où il s'abandonne à l'inspiration la plus passionnée.

La première de ces quatre Mazourkas est d'un caractère vif et animé; son rhythme se distingue par l'accent qui tombe presque toujours sur la seconde partie de la mesure et, généralement, ce morceau, à partir de la neuvième mesure, est d'une originalité si élevée, et renferme de telles beautés de mélodie et d'harmonie, que nous ne saurions assez le recommander à nos lecteurs. Le trio surtout est d'un effet tout particulier.

Le nº 2 demande à être joué dans un mouvement modéré, car il exprime des plaintes paisibles et une calme résignation. Ce numéro est spécialement remarquable par des suites harmoniques entièrement propres à l'auteur, mais qui produisent le plus bel effet. Dans le numéro 3 l'idée fondamentale respire encore un parfum de tristesse intime, mais de temps à autre le poète s'anime et s'élève à des idées empreintes d'une certaine gaieté dont le charme se fait principalement sentir lorsque tout à coup, et, sans qu'on s'y attende, le ton de la *bémol* disparaît pour faire place à celui de *mi* majeur. Et ici nous ne pouvonsnous dispenser de remarquer, en thèse générale à l'occasion de ces contrastes si nombreux et si puissans, opérés au moyen d'un changement du mouvement ou des nuances d'expression, que ce sont là de ces moyens caractéristiques propres spécialement à Chopin, moyens qu'il est le plus souvent indispensable de bien comprendre et de bien posséder, si l'on veut exécuter sa musique avec quelque succès. Parmi ces quatre Mazourkas, notre favorite est sans contredit la dernière. Nous n'essaierons pas même de donner une idée de cette composition si gracieuse et si constamment empreinte d'une riche poésie. C'est ici que la musique paraît dans toute sa splendeur poétique, dans des régions auxquelles le langage ordinaire ne doit vouloir s'élever. Puisse cette délicieuse production se trouver bientôt entre les mains de tous les pianistes habiles!

La Folle, fantaisie romantique pour le piano, par A. Méreaux; op. 41. Prix : 7 fr. 50 c.

La romance connue sous ce nom est ce qui a servi ici de thème à M. Méreaux pour quelques variations travaillées avec beaucoup d'habileté, et sur un plan qui s'éloigne en même temps de la route ordinaire. Ces variations sont d'une assez grande difficulté; mais, bien exécutées elles produisent un fort bon effet. Ici, nous devons le remarquer, il nous est impossible d'approuver, pour des variations, le choix de motifs d'un caractère aussi décidé que celui-ci, parce que pour conserver à de semblables thèmes leur mérite particulier, il faudrait rester constamment dans un seul et même caractère, ce que l'on ne saurait faire sans tomber bientôt dans une ennuyeuse monotonie. Moins un thème est caractérisé, moins il se développe dans des formes et avec des harmonies qui lui soient propres, plus aussi il a de chances pour être varié d'une manière convenable.

Deux fantaisies pour la Flûte seule, sur des motifs du *Revenant*, par A. Cottignies. Prix : 5 fr.

Plusieurs motifs du *Revenant* sont arrangés avec talent en variations faciles, agréables et pourtant assez brillantes. Nous recommandons cette œuvre de M. Cottignies auprès des amateurs de l'instrument.

NOUVELLES.

*** Les journaux anglais sont remplis d'articles sur la grande fête musicale qui se prépare à Londres. Quoique l'on ait prétendu, il y a quelque temps, qu'on n'y entendrait que des chanteurs anglais, on trouve sur la liste des six-cents exécutans les noms d'artistes italiens, allemands et même des noms russes, comme par exemple, mademoiselle Giulietta Grisi, madame Stockhausen, MM. Rubini, Zuchelli, Tamburini et Ivanoff. Nous remarquons qu'on a adopté un mode tout nouveau pour le placement de l'orchestre et des chœurs. Les instrumens occuperont le milieu de la scène, et les chœurs seront échelonnés sur les deux côtés; ces derniers seront en grande partie cachés aux auditeurs par les immenses colonnes qui les séparent de l'orchestre. A peine la première répétition a-t-elle eu lieu, et déjà on se plaint que madame Malibran ne soit pas engagée, et l'on reproche à M. Braham une trop grande abondance d'ornemens dans l'exécution d'un œuvre de Haydn. On fait, en général, les observations suivantes : La grande masse d'exécutans n'a pas produit les effets qu'il y avait lieu de s'en promettre : Il faut, sans doute, en chercher les causes dans la grandeur du local et dans le grand nombre d'auditeurs. Les voix se sont fait entendre avec plus d'avantage dans les solos que dans les morceaux d'ensemble, et elles paraissaient plus fortes que de coutume, de sorte qu'elles n'étaient pas couvertes par l'accompagnement, qui, cependant, ne les suivait pas toujours très-bien. Il y avait trop peu de basses-tailles, particulièrement dans les chœurs. On comptait quatre-vingt-deux violons, dix-sept violoncelles, dix-neuf contre-basses, cent quinze dessus du chœur et quatre-vingt-huit voix de basses. Dans plusieurs endroits, les passages *piano* n'ont pu être saisis par les auditeurs. On ne saurait assez faire l'éloge de la marche funèbre de l'*Oratorio Saül* de Haendel. Il se trouvait à cette première répétition deux personnes qui avaient déjà pris part à la première fête célébrée, il y a cinquante ans, en commémoration de Haendel.

*** *Mayerbeer* est dans ce moment à Baden, il sera de retour à Paris vers la fin de juillet, et nous avons lieu de croire, que non-seulement il rapportera un grand opéra en cinq actes, destiné à l'Académie Royale de musique, mais qu'un opéra comique en trois actes, paroles de M. Scribe, se trouvera tout terminé dans son portefeuille. Le célèbre compositeur veut prouver que la gloire et la prospérité de nos deux théâtres lyriques lui sont également chères.

*** *Rossini* est arrivé le 16 juin à Bologna; il sera de retour à Paris dans les premiers jours de septembre, pour assister à l'ouverture du théâtre Italien qui aura lieu le premier octobre.

*** 53,312 f. 35 c., tel est le chiffre exact de la recette des seize premières représentations de *Lestocq*. Cet ouvrage attire toujours beaucoup de monde.

*** C'est avec satisfaction que nous annonçons à nos lecteurs que nos prévisions se sont réalisées. Le *Théâtre Nautique* vient d'obtenir du gouvernement un privilége plus étendu, et le titre *Théâtre Royal étranger*; il aura le droit de donner l'*Opéra allemand* (probablement aussi les traductions françaises), et des pièces anglaises, ainsi que les ballets italiens et la pantomime anglaise. Déjà l'actif directeur a expédié en Allemagne un artiste habile pour former une troupe d'opéra allemand, et c'est une rivalité qui tournera au profit de l'art, du public et

des artistes, que de voir en même temps à Paris un Opéra Français, Allemand et Italien; ce triple plaisir nous est réservé pour le mois d'octobre prochain.

*** Madame Malibran est attendue dans les premiers jours du mois de novembre prochain à Naples; elle a été engagée par le duc de Visconti de Milan, le directeur du théâtre della Scala, pour la somme énorme de 450,000 francs pour 125 représentations; savoir, 75 dans l'automne et le carnaval de 1835 à 1836, 75 dans l'automne et le carnaval de 1836 à 1837, et et enfin 35 dans l'automne de 1837. D'après un calcul qui paraît assez vraisemblable, cette grande cantatrice gagnera une somme au moins aussi forte dans les autres mois de l'année.

*** Madame Amélie Masi obtient un succès de plus en plus prononcé à l'Opéra-Comique; déjà, c'est une brillante acquisition pour ce théâtre, et elle le sera encore davantage lorsque cette jolie et gracieuse cantatrice aura créé quelques rôles nouveaux.

*** *Guillaume Tell* attire beaucoup de monde au *Théâtre Nautique;* le public ne se lasse pas d'applaudir la musique mélodieuse de M. Strunz; elle est appréciée de plus en plus après plusieurs auditions. Les décorations et les danses ont une grande part dans cette vogue, qui semble vouloir se prolonger encore long-temps.

*** Lablache, engagé au Théâtre-Italien, contribuera puissamment aux plaisirs des dilettanti. On donnera cette année des opéras bouffes en un et en deux actes, dont il existe grand nombre en Italie, expressément écrits pour ce grand comédien.

*** Après *l'Angelus*, un *Caprice de Femme*, musique de Paer sera représenté à l'Opéra-Comique, et avant quinze jours nous aurons vu les deux pièces. Cette activité fait le plus grand honneur à la nouvelle administration.

*** Aujourd'hui dimanche, M. Sudre donnera une séance de la *Langue Musicale* dans la salle du Conservatoire, elle sera suivie d'un concert dans lequel on entendra M. Baillot, et dirigé par M. Habeneck.

*** On écrit de La Haye, 19 juin : La fête musicale que se propose de donner la société dite pour *les progrès de l'art musical*, et à laquelle tous les membres des diverses sections seront admis, aura lieu en cette résidence entre les 12 et le 19 octobre prochain. On apprend que cette fête sera donnée dans la nouvelle église. Le premier jour on exécutera l'Oratorio de Sphor, *Die letzten Dinge;* le second jour l'ouverture de l'*Oberon* de Weber, le *Requiem* de Mozart, la quatrième symphonie de Beethoven, la deuxième partie de l'Oratorio de Schicht, *das Ende des Gerechten*, et l'*Alleluia* du *Messias* de Haendel. D'après tout ce que nous apprenons, cette fête, la première en ce genre que l'on verra en Hollande, sera aussi brillante que celles qui ont eu le plus de renommée en pays étranger. Il est à remarquer, que le répertoire des fêtes musicales, soit en Angleterre, soit en Allemagne, soit en Hollande ou en Belgique, se compose presque toujours de compositions d'auteurs allemands.

*** *Inchindi*, une des meilleures basse-tailles de l'Italie, vient d'être engagé à l'Opéra-Comique. C'est une importante acquisition pour ce théâtre, d'autant plus qu'elle sera suivie, dit-on, de l'engagement d'un des ténors les plus célèbres, qui est sur le point de faire partie du personnel de l'Opéra-Comique.

*** MM. Planard et Paul Duport ont confié un poëme d'un *opéra très-comique* en 3 actes, à M. Marliani, jeune auteur dont le premier ouvrage a obtenu du succès au théâtre italien.

MM. Les abonnés, dont l'abonnement finit le 30 juin, sont priés de le renouveler s'ils ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du Journal. MM. les libraires, marchands de musique et tous les bureaux de messageries en province acceptent les abonnemens sans augmentation de prix.

Musique nouvelle,

Le magasin de musique de MM. Pleyel et Ce. vient d'être vendu, MM. Pleyel se voueront entièrement à la *fabrication de Pianos.* Les divers ouvrages composant se vaste fond, ont été acquis par divers éditeurs, il n'est point sans importance pour nos lecteurs de leur faire connaitre les noms des maisons qui sont devenues propriétaires des ouvrages principaux.

Acheté par Maurice Schlesinger.

Fetis. Solfége.
— Traîté de l'accompagnement de la partition.
Haydn. Collection complète des quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle.
Mozart. Collection complète des trios, quatuors et quintette pour instrumens à cordes.
Beethoven. 9 symphonies arrangées pour le piano à quatre mains.
Onslow. Le Colporteur, opéra en trois actes; et tous les ouvrages composes sur les motifs de cet opéra.
— Op. 11, 15, 29, 31. Duos pour piano et violon.
— Op. 16. 3 Sonates pour piano et violoncelle.
— Op. 7 et 22. Sonates à quatre mains.
— Op. 2, 5, 6, 12, 13, 28. OEuvres pour piano seul.
Drouet. Méthode de flûte.
Baillot. Tous les ouvrages publiés par MM. Pleyel.
Mereaux. Op. 13, 15, 18, 19, 25.
Reicha. Tous les ouvrages publiés par MM. Pleyel,
Kreutzer. Idem.
Pleyel. Op. 8, 35, et 3e et 5e livres. Duos pour 2 violons.
Pleyel (C.) Op. 2, 11, 12, 13, 18, 19, 22; 24, 30, 31, 36, 39, 40 47, 48, 49, 50, 51.
Kalkbrenner. Op. 120. Variations sur une Mazurka de Chopin.
— Op. 87. Capricio.
Chopin. Op. 16. Rondo brillant.
— Op. 17. 4 Mazurka.
Herz (J.) Op. 3, 4 et 8.

Acheté chez Schonenberger.

Auber. Le Maçon.
— Fiorella.
— Locadie.

Acheté par Richault.

Halevy. Clari.
— Bibliothèque Musicale en partition.
Duvernoy. Études pour le cor.
Mayseder. Op. 44 et 46.
Reisfiger. 4 Trios.

Acheté par Deloy.

Onslow. Collection de quatuors et Quintetti.
Beremini. Tous les œuvres publiés par MM. Pleyel.

Acheté par Pleiffer.

Herz (H). 1, 16, 18, 19, 31.
Kalkrenner. Op. 80, 81, 82, 83, 84.

(La suite à un numéro prochain.)

Opéras et Concerts de la semaine.

OPÉRA. — Lundi, ROBERT-LE-DIABLE; — mercredi, LA TENTATION; — vendredi, DON JUAN.

OPÉRA-COMIQUE. — Dimanche 22, les DEUX MOUSQUETAIRES, le PRÉ-AUX-CLERCS, L'ASPIRANT DE MARINE. — Lundi 23, et mardi 24, LESTOCQ — Mercredi 25, le CONCERT A LA COUR, JEAN DE PARIS, L'ASPIRANT. — Jeudi 26, LESTOCQ. — Vendredi 27, les DEUX MOUSQUETAIRES, la DAME BLANCHE. — Samedi 28, LESTOCQ.

THÉATRE NAUTIQUE. — Mardi, jeudi et samedi, GUILLAUME-TELL.

CONCERTS. — Champs Élysées et Jardin Turc, tous les jours concert.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran, n° 16.

